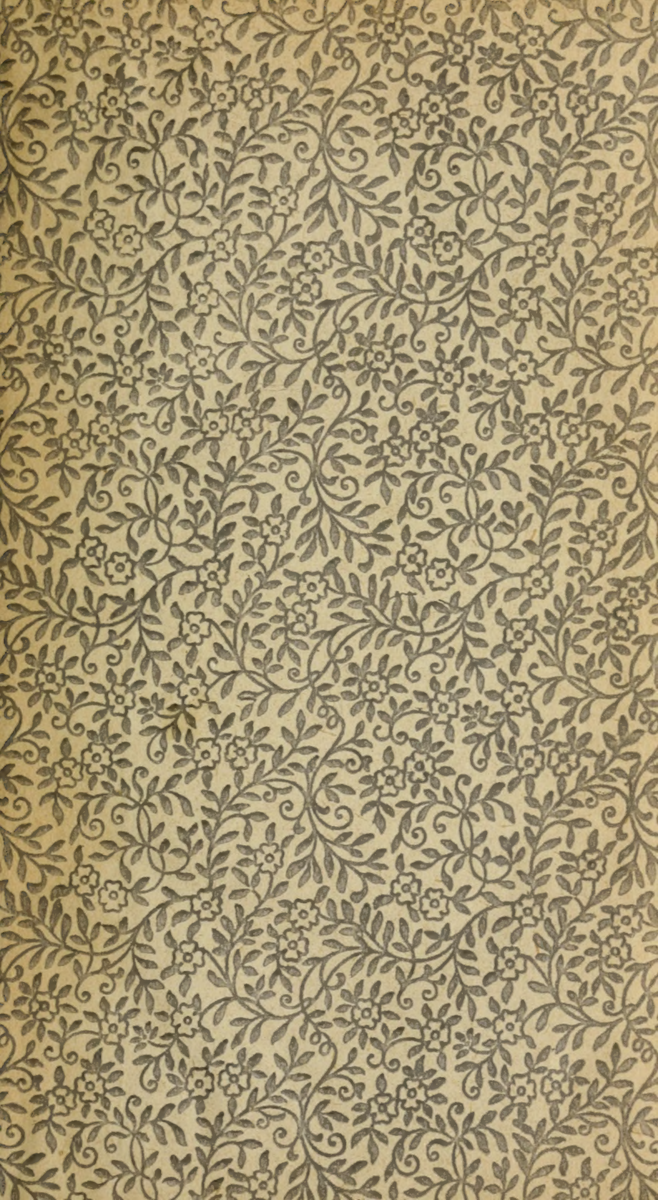




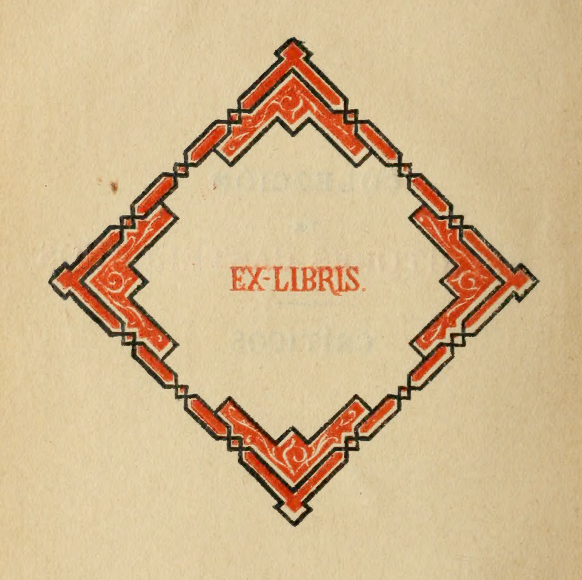


COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

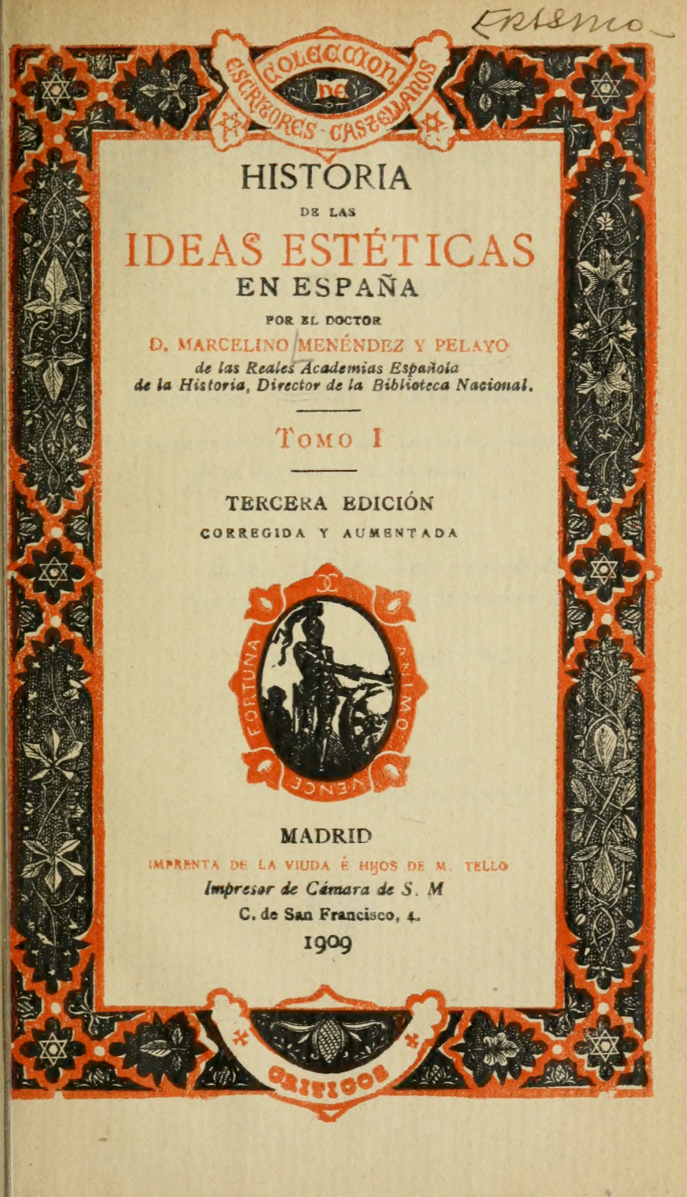
IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO I



TIRADAS ESPECIALES

25	ejemplares	en papel China..................	I á XXV.
25	»	en papel Japón..................	XXVI á L.
100	»	en papel de hilo................	1 á 100.



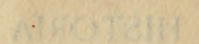
HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

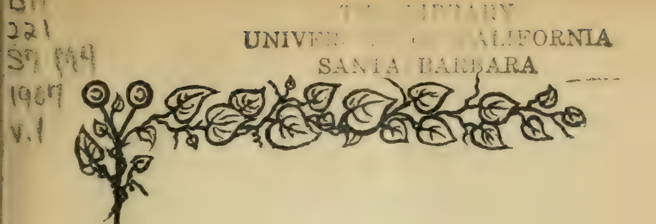
POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española
de la Historia, Director de la Biblioteca Nacional.

TOMO I

TERCERA EDICIÓN
CORREGIDA Y AUMENTADA

MADRID
IMPRENTA DE LA VIUDA É HIJOS DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M
C. de San Francisco, 4.
1909





A LA BUENA MEMORIA

DEL EXCMO. SEÑOR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

CATEDRÁTICO INSIGNE DE ESTÉTICA Y LITERATURA GENERAL
EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Dedica este libro, como recuerdo de los dias en que recibió su docta enseñanza,

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO.

Tu duca, tu signore e tu maestro.
(DANTE, *Inf.*, Canto II.)





ADVERTENCIA PRELIMINAR

Con este volumen doy comienzo á la publicación de un largo y árido trabajo, de índole puramente analítica y expositiva. Para que nadie busque en él lo que yo no he querido poner, ni se asombre tampoco de encontrar cosas que por el título no esperaría, diré en breves palabras cuál ha sido mi objeto y mi plan.

Ante todo, advertiré que este libro ofrece poco ó ningún interés para los meros aficionados. No es libro de estilo, sino de investigación; y como la materia estaba virgen, todo lo he sacrificado al empeño de dar claridad á las doctrinas que expongo. El *hacer frases* sobre autores y libros desconocidos en gran parte para mí mismo hasta que empecé á escribir sobre ellos, me parecería un pecado de ligereza imperdonable. Por esta vez renuncio gustoso á deleitar, y me contento con traer á la historia de la ciencia algunos datos nuevos.

De la fidelidad de estos datos es de lo que res-

pondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza ó del arte.

No hay que decir que muchas veces, y aun tratándose de obras muy alabadas por los críticos, mi esperanza ha resultado completamente vana, y mi tiempo perdido. Pero ni siquiera en estos casos me he desalentado, y, bueno ó malo, afirmativo ó negativo, consigno siempre con sinceridad de impresión el resultado de mis lecturas. Añadiré otra cosa para mayor autoridad de esta historia, y es que, con leves excepciones, está compuesta toda sobre libros propios, quiero decir, sobre libros que he recogido y poseo. Permítaseme esta satisfacción de bibliófilo, que es al mismo tiempo nueva garantía de que no me he aprovechado de datos ajenos ni de trabajos de segunda mano, por excelentes que sean. Así, aun en este tomo, que es de todas las partes de la obra la que menos curiosidad bibliográfica ofrece, se hallarán extractos no vulgares de la *Poética* de Averroes, del *Autodidacto* de Tofáil, etc., al paso que sólo he acudido al libro, por otra parte tan docto y apreciable, de Munk, para las cosas que únicamente en él son accesibles, verbigracia, el *Régimen del Solitario* de Avempace, y

la *Fuente de la vida* de Gabirol, que he cotejado (aunque en el texto no lo digo) con dos diversos códices latinos, uno de París y otro de Sevilla. Estos accidentes, por otra parte de poca importancia, se citan sólo para dar muestra de la minuciosidad con que he procedido en una labor que no aspira á otro mérito que al de ser exacta y honrada.

Este trabajo tiene un triple carácter. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, ó (si este título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística, entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones ó ramas secundarias de la filosofía sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, á lo menos en parte, como un capítulo de la historia de la filosofía en nuestra Península; historia que está todavía por escribir, y que escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos, y si no mueren éstos ahogados por el general escarnio ó la general indiferencia, que en nuestro país persiguen á todo trabajo serio, de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de *erudición*.

Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general á la historia de la literatura es-

pañola, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos. Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por método exclusivamente cronológico, ó atendiendo sólo al desarrollo más externo de las formas artísticas, así como tampoco bastan meras generalidades históricas ó sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho, ó más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y á veces una teoría ó una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta ó no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.

Infiérese de aquí (y hemos llegado al principal propósito de nuestro libro) que paralelamente á la historia del arte, ya se le considere en general, ya en su desarrollo dentro de cada siglo y de cada raza, va marchando la historia de la Estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos en los modelos y los modelos en los preceptos, ampliando el arte sus formas para albergar concepciones cada día más vastas y sin-

téticas, y ensanchando la ciencia sus moldes para dar entrada y explicación á las nuevas formas que el arte incesantemente crea. No admitimos, pues, que se dé arte alguno sin cierto género de teoría estética, explícita ó implícita, manifiesta ó latente; ni en el rigor de los términos confesaremos jamás que pueda crearse ninguna obra propiamente artística, por mera espontaneidad, con ausencia de toda reflexión, como si trabajase sólo una fuerza inconsciente y fatal. El arte, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva; sólo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo.

De aquí que al crítico y al historiador literario toque investigar y fijar, estén escritos ó no, los cánones que han presidido al arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras. Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación á nación y de siglo á siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos é inquebrantables, á lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica.

Pero noto que, sin querer, me voy dejando llevar á la exposición de mis ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra á los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de epílogo. Mezclarlas con la exposición de las ajenas, daría á la obra un carácter de polémica impertinente, sobre todo tratándose de siglos en que las cuestiones se plan-teaban y discutían de un modo tan diverso del que ahora usamos. Aunque nuestra ciencia sea substancialmente la misma de Platón y de Aristóteles, á nadie se le ocurre en los tiempos que corremos hacer una apología ó una diatriba en favor ó en contra de Aristóteles y de Platón. Se los expone, procurando entenderlos, y es mucho más seguro.

Hay, pues, una gran parte de esta obra, casi todo lo anterior á Kant, en que he seguido el método histórico, único que por su sabia serenidad conviene á cosas ya tan lejanas. De allí en adelante la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y más crítico, y resolverse, al fin, en ideas propias. Todo lo demás sería combatir con fantasmas.

A nadie asombre que aparezcan aquí tan anti-

guos los orígenes de una ciencia tenida en la común opinión por modernísima, como que su nombre actual sólo se remonta á la mitad del siglo XVIII, en que aparecieron los trabajos de Baumgarten. Pero si bien se mira, sólo el nombre de *Estética* es moderno: la ciencia ha existido (aunque á la verdad en estado rudimentario) desde que hay arte en el mundo. Y añadiré una observación que parece paradójica, y no lo es; á saber: que la Estética es al mismo tiempo una de las ciencias más antiguas, y una de las ciencias más modernas y más atrasadas todavía. Sólo una obra de genio ha producido, quiero decir, la *Estética* de Hegel, y aun en ella, ¡cuántos vacíos, errores y obscuridades! ¡Cuánto de arbitrario y casuístico! ¡Cuánto tránsito de nociones extrañas al arte y que violentamente se introducen en su dominio!

La Estética, tal como generalmente se la considera, abarca tres partes. Llámase la primera *Metafísica de lo bello*, y es la que ha sido cultivada desde más antiguo, aunque no tanto por los hombres de arte como por los filósofos, que tienen razón en encarecer su importancia (evidente para quien no profese un vulgar positivismo); pero no la tienen para encastillarse en los principios generalísimos y aplicarlos luego violentamente á la práctica artística, que en absoluto ignoran ó desconocen, y á la cual, no obstante,

pretenden imponer dirección y reglas, en nombre de la belleza absoluta é increada. Estas vanas y pedantescas pretensiones, enunciadas gravemente por hombres, no ya incapaces de coger en la mano un cincel ó de mèdir un exámetro, sino absolutamente negados para sentir la emoción que una obra de arte produce, han contribuído mucho, no hay que negarlo, al descrédito de esta ciencia entre los artistas, que generalmente se ríen de estos estéticos de Ateneo ó de Seminario, con la misma razón que tuvo Aníbal para reirse de aquel filósofo griego que venía á enseñarle el arte de la guerra. Y, sin embargo, no aciertan los artistas en burlarse de la ciencia misma, que no tiene la culpa de la sandez de sus cultivadores, ni de que éstos tengan el gusto tan perverso y estragado, ni de que se hayan dedicado á discurrir sobre el arte, en vez de consagrarse á la teología ó á la economía política.

Este olvido y desdén en que los artistas tienen la Estética influye desventajosamente en los artistas mismos, que, faltos de ideal, se abandonan á un empirismo rutinario, y caen fácilmente en la *manera* ó en el industrialismo, ó envilecen su arte en asuntos triviales, ó se entregan á una facilidad desmayada, ó crean un mundo falso y reproducen formas anticuadas; vicios todos contra los cuales previene con tiempo una teoría sólida, que para no estar en el aire y tener con-

sistencia científica y valor universal, ha de descender forzosamente de la *Metafísica estética*, es decir, del estudio de lo bello y de su idea.

Pero nada adelantaría la ciencia, y todavía menos luz sacaría el arte, si se encerrase siempre el estético en región tan aérea y nebulosa como es la de las ideas puras, y satisfecho con la consideración de lo bello ontológico, olvidase lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. De aquí dos nuevas partes de la ciencia, que se conocen con los nombres de *Física estética* y de *Filosofía del arte*. Puede decirse que el primero de estos estudios anda en mantillas, aun en la misma escuela hegeliana, que es positivamente de todas las modernas la que más ha contribuído á ensanchar el campo de la Estética. Hegel mismo trata esta parte muy por cima, y sólo en Vischer comienza á tener importancia. No así la *Filosofía del arte*, que es conocida desde la más remota antigüedad, y produjo ya un verdadero monumento en la *Poética* de Aristóteles. De todas las divisiones de la Estética, esta parte, que designaremos con el nombre de *Filosofía técnica*, ó simplemente *técnica*, es la más adelantada. No sólo abraza el sistema y clasificación de las artes, sino además la técnica particular, que se subdivide en tantos capítulos como artes.

Para ser completo nuestro estudio, comprenderá, pues:

1.° Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea.

2.° Lo que especularon los místicos acerca de la belleza en Dios, considerándola principalmente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctrina de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo á León Hebreo, *Philographia*, y que, rigurosamente hablando, corresponde á la filosofía de la voluntad, y no á la del entendimiento ni á la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación y estimación ó juicio de lo bello.

3.° Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en nuestros filosófos y en otros autores de muy desemejante índole.

4.° Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, v. gr., las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc., etc.

5.° Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos ó en el cuerpo mismo de sus libros.

De tan desemejantes orígenes proceden las ideas cuya historia ensayamos en este libro. Y puesto que ni él ni otro alguno de los míos tiende á presentar á España como nación cerrada é

impenetrable al movimiento intelectual del mundo, sino, antes bien, á probar que en todas épocas, y con más ó menos gloria, pero siempre con esfuerzos generosos y dignos de estudio y gratitud, hemos llevado nuestra piedra al edificio de la ciencia universal, he creído necesario mostrar el enlace estrecho que nuestra cultura estética tiene con las ideas que sobre la misma materia han dominado en cada uno de los períodos de la historia general de la filosofía. Por eso el primer período, cuya historia publico, lleva una larga introducción sobre las doctrinas estéticas entre los antiguos griegos y latinos, y entre los filósofos cristianos. Quizá resulten demasiado extensos tales prolegómenos; pero los tengo por indispensables, y puedo decir que he excluído de ellos cuidadosamente todo lo que es de pura curiosidad, ó lo que no ha influído directamente en España. Ostentar erudición en tal materia, fuera cosa fácil; pero yo he tratado más bien de disimular la poca que tengo, y de hacer, sobre todo, un libro útil.

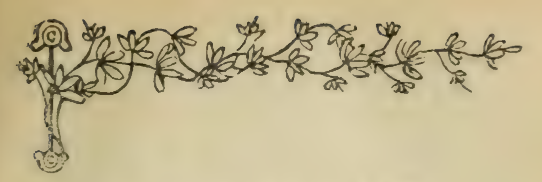
Julio de 1883.

NOTA SOBRE LA SEGUNDA EDICIÓN

Por causas que interesan poco á mis lectores, el presente tomo, escrito é impreso por primera vez en 1883, salió más desaliñado é incorrecto que otro alguno de mis libros. Le escribí de prisa y corregí las pruebas con suma negligencia. Quizá algunos (los menos) de los defectos que sacó aquella primera edición, podían achacarse á la excelente imprenta que tiene que luchar con mis borrones; pero de la mayor parte de los descuidos, así de concepto como de estilo, que tanto perjudicaban á la claridad de la doctrina, sólo podía y debía responder el autor, y suya era la obligación de corregirlos. Con todas mis fuerzas lo he procurado ahora, sometiendo el texto á una severa y minuciosa revisión, y refundiendo totalmente algunos capítulos, además de añadir gran número de notas y completar en lo posible la parte bibliográfica. Suplico encarecidamente á los que posean ejemplares de esta obra mía, que si quieren servirse de ella con utilidad, sustituyan el primer tomo con éste que ahora se imprime, quizá menos indigno de su atención.

Noviembre de 1889.





INTRODUCCIÓN

DE LAS IDEAS ESTÉTICAS

ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS

Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

I

DOCTRINA ESTÉTICA DE PLATÓN

CUENTA Xenofonte ateniense, en el capítulo X, lib. III de sus *Recuerdos socráticos*, que Sócrates, hijo de Sofronisco, preguntó un día al pintor Parrasio:

—¿Crees que la pintura es representación de cosas visibles por medio de colores? Yo veo que cuando vosotros, los artífices, imitáis una forma hermosa, como no es posible hallar un hombre perfecto en todas sus partes, elegís de cada uno lo que más bello os parece, y formáis así un cuerpo hermosísimo [1].

—Verdad dices,—le contestó Parrasio.

1 Selección de partes.

—¿Y no imitáis también una alma cariñosa, dulcísima y amable, ó por ventura esta alma no es susceptible de imitación?

—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡oh Sócrates! lo que no tiene proporción ni color, ni en modo alguno es visible?

—¿Y no acontece que el hombre mira de un modo dulce ó de un modo hostil á otros hombres?

—Así es.

—Luego esto podrá expresarse en los ojos.

—Sí, por cierto.

—Luego también pueden representarse los afectos del ánimo.

—Indudablemente,—dijo Parrasio.

Otro día fué Sócrates al taller del escultor Criton y tuvo con él este diálogo:

—Veo, Criton, cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y atletas que tú representas; pero ¿cómo llegas á darles vida?

Dudó un poco Criton antes de responder, y Sócrates acudió á darle la mano, diciendo:

—¿Lo haces mediante la imitación de formas vivas?

—Sí, por cierto.

—¿Luego podrás también expresar y hacer visibles las cosas que, por medio del gesto y de la mirada, se manifiestan en los cuerpos?

—Verdaderamente que sí.

—Luego la escultura debe reproducir, por medio de la forma, los afectos del alma, de tal modo que los hombres parezcan vivos.

Por primera vez proclamaba en estos diálogos el moralista más popular de la antigüedad el valor de la *expresión moral* en el arte; pero al mismo tiempo, su recelo en orden á las especulaciones ontológicas le hacía encerrar el concepto de la belleza en una fórmula estrictamente relativa, que toca los linderos del concepto de utilidad. Así podemos aprenderlo en el cap. VIII del mismo libro, donde Sócrates discurre con Aristipo sobre la noción de hermosura.

—¿Qué es la hermosura?—le pregunta Aristipo.

—Muchas cosas,—responde Sócrates.

—¿Pero son cosas semejantes entre sí?

—Algunas son muy desemejantes.

—¿Y cómo puede ser bello lo que difiere tanto de otra cosa bella?

—Llamo hermoso y bueno todo lo que es acomodado á su fin.

—¿Dices, pues, que una misma cosa puede ser bella y fea?

—Sí que lo digo, y añado que puede ser á un tiempo buena y mala. Lo que es bueno para el hambre, es malo para la fiebre; lo que es hermoso en la carrera, resulta feo en la palestra, y al contrario; porque todo es bueno y hermoso en cuanto sirve á su fin, feo y torpe en cuanto no sirve. Y así vemos que la casa que es buena para el invierno, es mala para el verano.

En el cap. VI, lib. IV de la citada obra, Sócrates, en diálogo con Eutidemo, vuelve á encerrarse en el mismo estrecho y relativo empirismo, lla-

mando bello á todo lo que es útil para el objeto á que se destina.

Así, aún no nacida la ciencia estética, se iniciaba ya la funesta intrusión del concepto de utilidad, ó de finalidad útil, en los dominios de lo bello.

Semejante invasión venía á herir de plano el armonioso conjunto de las ideas helénicas respecto de la hermosura; ideas que no estaban escritas, pero que inspiraban y vivificaban secreta y cariñosamente toda obra de ingenio, porque en las razas privilegiadas y próceres en cuanto al sentimiento artístico, una estética latente, pero real y armónica, antecede al desarrollo especulativo de la filosofía de lo bello. Que la belleza tenía por sí un valor propio, real y substantivo, independiente de cualquiera relación extrínseca, llámese *utilidad* ó de otro modo, bien lo mostró el padre Homero, haciendo caer á Ulises de rodillas ante Nausicaa, porque nunca los ojos del sabio Ithacense habían visto otra belleza igual, ni de varón ni de mujer. Y de un modo semejante, los ancianos de Troya daban por bien empleadas las fatigas de la guerra, que les consentía tener dentro de sus muros á aquella mujer cuya belleza igualaba á la de los eternos dioses.

Presentaron Homero ó los poetas homéricos, sin auxilio de teorías, y como por intuición semidivina, el dechado más perfecto y ejemplar de arte que han podido contemplar entendimientos humanos, y sus procederes técnicos se perpetuaron entre los aedos y los rapsodas, que constituyeron

á la larga escuelas y certámenes públicos, en que la ingenuidad de la primitiva inspiración hubo de perderse, sobreponiéndose á ella los artificios de la profesión literaria, templados, no obstante, en aquella remotísima época, por la rudeza y simplicidad de las costumbres, y en aquella raza feliz, por el equilibrio casi perfecto de las facultades creadoras [1].

Así se fué educando lentamente una generación literaria más reflexiva y estudiosa, engendradora á la larga de gramáticos y de sofistas. La tradición literaria y el innato buen gusto bastaron á guiar á los críticos ó *diaskevastas*, que, en la era de los Pisistrátidas, ordenaron en un haz las rapsodias homéricas y fijaron su texto. Al mismo período, que pudiéramos llamar *espontáneo*, de la crítica literaria, pertenecen los fallos de los jueces de los concursos dramáticos de Atenas; la oposición de Solón al teatro por considerarle como una nueva falsedad propia para pervertir á los ciudadanos; el elemento crítico que se insinúa en la tragedia ateniense (juntamente con el abuso de recursos patéticos y de ingeniosos efectos teatrales), haciendo, por boca de Eurípides [2], la censura y aun la parodia de la ruda naturalidad del viejo Esquilo; y la protesta que, en nombre del arte tradicional, patriótico y semirreligioso, formula la *comedia*

1 Véase la disertación de W. Junkmann, *De vi ac potestate quam habuit pulchri studium in omnem Græcorum ac Romanorum vitam.* (Colonia, 1848.)

2 Léase, v. gr., su *Electra* (bien distinta de la de Sófocles).

antigua, dechado de lo cómico ideal y fantástico, en *Las Ranas* y en *Las Tesmoforias* [1].

Gran cúmulo de observaciones técnicas debió de contenerse también en los primitivos tratados sobre la música, en los ensayos que hicieron los gramáticos y sofistas (Córax, Tisias, Gorgias), para sistematizar la filosofía del lenguaje y las reglas de la retórica, y quizá en los libros perdidos del abderitano Demócrito, que escribió, según refiere Diógenes Laercio, *del ritmo y de la armonía, de la música, de la belleza de los versos de Homero*

1 Este carácter conservador y tradicional de la comedia *antigua* no parece peculiar ni exclusivo de Aristófanes. Se le encuentra también en los fragmentos de otros poetas menos célebres. Por ejemplo, en uno del Χειρων, comedia atribuída por unos á Ferecrates y por otros á Nicómaco, la Música se queja amargamente de haber sido prostituída y depravada por los artificios torpes de Melanípides, Frinis, Cinesias y Timoteo. (Vid. *Poetarum Comicorum Græcorum Fragmenta post Augustum Meineke recognovit et latine transtulit Federicut Henricus Bothe*: París, Didot, 1855, pág. 110.) Sobre los juicios literarios de Aristófanes hay varias monografías y tesis, v. gr., la de Peters, *Aristophanis judicium de summis ætatis suæ tragicis* (Münster, 1858), y la de O. Wolter, *Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides* (Hildesheim, 1857, 4.°)

Abundan menos las alusiones literarias de carácter satírico en los fragmentos de la *Comedia media* y de la *nueva;* pero en cambio suelen encontrarse digresiones de tono dogmático. Antífanes, en su comedia *La Poesía* (Bothe, 392), establecía un paralelo entre la tragedia y la comedia, dando la ventaja á la segunda, como obra de pura invención. Similo, en un fragmento que rechazan como apócrifo Meineke y Bothe, pero que

y de la corrección del lenguaje, de la Pintura, de la Historia, etc., etc. [1]. Con todo eso, los sofistas más bien que los filósofos, analizando por primera vez las condiciones estéticas del lenguaje, fueron también los primeros en sentar las bases de una teoría de la elocuencia, no alterada en lo substancial ni por el mismo Aristóteles; debiendo añadirse que ellos educaron la prosa griega y le dieron su ritmo propio, distinto del de los versos,

admite Egger, parece presentar el original de aquellos versos de Horacio

Natura fieret laudabile carmen, an arte...

y también de aquellas palabras de Cervantes «el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos...» Pero de todos estos fragmentos, el más conocido y el más importante es el de Timocles (en su comedia *Las Bacanales:* Bothe, 613 y 14), sobre la utilidad moral del teatro; fragmento precioso que nos conservó Ateneo, y que no deja de tener alguna relación con la teoría de Aristóteles sobre la purificación de los afectos dramáticos. El pobre se consuela y sufre más resignadamente la mendicidad viendo en Telefo á otro más pobre que él; el iracundo encuentra en los furores de Alcmeón medicina para sus propios furores; el cojo se siente menos infeliz que Filoctetes, etc. En suma: la mente se olvida de los propios males, compadeciendo los ajenos. Es el *similia similibus* aplicado á la poesía dramática.

No conocemos tratados antiguos de declamación teatral; pero no hay duda que existieron. Aristóteles (Rhet., III) cita uno de Glaucón de Teos, al parecer importante y extenso.

1 No es seguro que todas estas obras pertenezcan al filósofo Demócrito; algunas pueden ser de un gramático posterior.

y que si á los principios afectó pompa monotona y simétrica, harto más ingrata que los candorosos *anacolutos* de los primitivos *logógrafos*, trocóse luego en instrumento fácil y armonioso de la divina filosofía de Platón y de la austera palabra de Demóstenes [1].

1 La Gramática fué creación de los sofistas, y siempre se ha resentido algo de su origen. A Protágoras se atribuye la distinción de los *géneros* en los nombres, y de los *modos* en los verbos; á Polo Agrigentino la del substantivo y el adjetivo; Pródico se hizo famoso por el estudio de los sinónimos. El *Cratilo* de Platón resume y discute esta embrionaria ciencia gramatical, y funda la verdadera filosofía del lenguaje.

También es creación sofística el arte de la Retórica. Sobre sus orígenes pueden encontrarse reunidas todas las noticias apetecibles en el reciente y magistral libro de A. Ed. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire* (París, Vieweg, 1888).

La Retórica nació, no en Atenas, sino en Sicilia. Empédocles parece haber sido el primero que formuló algunas reglas y observaciones; pero los primeros tratados formales fueron el de Córax y el de Tisias. Á Córax (que era un sofista de mucho ingenio) pertenecen ideas tan fundamentales como la definición de la Retórica: «demiurgo de persuasión;» la consideración del discurso como un todo orgánico y un animal perfecto; la división en cinco de las partes del discurso (προοίμιον ó exordio, κατάστασις ó proposición, διήγησις ó narración, ἀγων ó argumentación y controversia, παρέκβασις ó digresión, y ἐπίλογος ó conclusión). La Retórica de Córax, que (según las indicaciones de Aristóteles) era, sobre todo, una teoría analítica de los argumentos *verosímiles*, se ha perdido; pero hay bastante noticia de ella en la misma Retórica de Aristóteles y en los *Prolegómenos* de Hermógenes.

Este arte, deshonrado aun en sus primeros inventores por

Viniendo después de la tendencia, en todo relativa ó más bien escéptica, de los sofistas, no son de maravillar las proposiciones de Sócrates que antes trasladamos, conforme al verídico testimonio de Xenofonte, el cual, por ser de índole mucho menos propensa á la metafísica que los

el empleo habitual del sofisma (á Córax se atribuyen dos de los más célebres en las escuelas antiguas, el del *cocodrilo* y el del *hombre débil*, además de la sabida y graciosa historia del pleito con su discípulo Tisias), fué trasplantado á Atenas por el mismo Tisias y por Gorgias leontino, que se jactaba de hacer parecer grandes las cosas pequeñas, y pequeñas las cosas grandes; nuevas las cosas viejas, y viejas las nuevas, y, en suma, lo negro blanco, y viceversa. Esta enseñanza, tanto más inmoral cuanto que Gorgias la daba como preparación para la vida política, le valió grandes riquezas y tal celebridad, que en Delfos se le erigió una estatua de oro. Su método parece que consistía en ejercicios de composición más bien que en preceptos. De su depravado, pero brillante y gracioso, estilo oratorio, caracterizado especialmente por el abuso de los procedimientos simétricos y de las frases poéticas y ampulosas, tenemos algunas muestras más ó menos auténticas, más ó menos pueriles, como los elogios de Helena y de Palamedes. El arte de Gorgias, mitigado por un sentimiento más puro y una honradísima conciencia moral, que él no tenía, es en el fondo el mismo arte de Isócrates, especialmente en sus discursos de aparato. Jorge Grote, que ha escrito muy bellas páginas en vindicación de los sofistas, cuenta entre ellos á Isócrates, á quien compara con Quintiliano *(A History of Greece, fourth edition,* volumen 7.º, cap. 67, pág. 41.)

Cítase también como autores de tratados de retórica á los sofistas Polo, Licimnio, Trasímaco de Calcedonia, Teodoro de Bizancio y Eveno de Paros. Las pocas y obscuras noticias que

demás condiscípulos suyos, reprodujo también con rasgos menos idealizados la figura del pensador popular, psicólogo y moralista.

Pero dentro de la misma escuela socrática comenzaba á despertar la tendencia contraria, que, apartando la vista de lo fenomenal y limitado,

conservamos de sus obras inducen á creer que cultivaron principalmente la teoría del estilo, si bien Licimnio parece haber dado importancia á las formas de la argumentación, y Trasímaco al tratado de la acción oratoria, al del número y ritmo, y al de la moción de afectos, que pudiéramos llamar *psicología oratoria*. A Teodoro atribuye Quintiliano la teoría de los estados de la causa, y Aristóteles el haber duplicado inútil y ridículamente las partes del discurso. De Eveno de Paros es la distinción entre las pruebas directas é indirectas de la causa: fué el primero que tuvo el mal gusto de poner en verso las reglas de su arte, para que más fácilmente se recordasen. Todos estos sofistas se hacían pagar sus lecciones á precios que hoy mismo parecerían elevadísimos: Gorgias exigía de cada uno de sus discípulos la cantidad de 100 minas, equivalente á unos 36.000 reales de nuestra moneda.

A los sofistas propiamente dichos sucedieron las escuelas de Isócrates y Alcidamas, que se esforzaron en reconciliar la oratoria con la filosofía y la moral. Los discursos de Isócrates están llenos de indicaciones acerca de sus teorías oratorias, que además expuso, según parece, en un tratado hoy perdido. Véase, especialmente, el exordio del *Nicocles*, que contiene un bellísimo elogio del poder y virtud de la palabra cuando se la encamina á rectos fines. Para Isócrates, la elocuencia no era cosa distinta de la filosofía: era, lo mismo que ella, una *gimnasia del alma*. Se ve en Isócrates un reflejo de la enseñanza socrática. Se le debe, además, una clasificación bastante completa de los géneros literarios. Sus discursos, escritos todos

busca en región más alta el principio generador de lo bello, así en las obras de la naturaleza como en las del arte. Fué intérprete de esta tendencia y (por decirlo así) hierofante y revelador de los misterios de la hermosura á los mortales, el filósofo más digno de declararlos, varón naturalmente *estético*, amado más que otro alguno por la Venus Urania, y en quien toda idea y abstracción de la mente se vistió con los hermosos colores del mito y de la fantasía, templados por una

para ser leídos, son la más deliciosa muestra de oratoria académica que nos hayan dejado los antiguos, y se recomiendan á cada paso por la elevación y la pureza del sentimiento moral. Pueden leerse en lengua castellana, bastante bien traducidos por D. Antonio Ranz Romanillos (*Oraciones y cartas de Isócrates*...: Madrid, 1789). En lo tocante al estilo, Isócrates, aun pecando por abuso de simetría, moderó la pompa del estilo de Gorgias, y trazó con mucha claridad los límites entre el lenguaje prosáico y el poético. No está libre de falsos y afectados ornamentos; pero aunque su prosa sea la antítesis más perfecta de la prosa de Tucídides y aun de la de Demóstenes, todavía parece severísima y sobria si se le compara con el lujo intemperante de los sofistas.

El concepto filosófico de la Retórica, que hemos visto en Isócrates y en Alcidamas, reaparece en un libro falsamente atribuído á Aristóteles con el título de *Retórica á Alexandro*. El autor anónimo (fuese Anaxímenes de Lampsaco ú otro) da la más feliz definición de la Retórica: *Filosofía de la palabra*. Pero á esto se reduce la utilidad que puede sacarse de su tratado.

El *Gorgias* y el *Fedro* de Platón abren nueva época en el estudio científico de la Retórica, que adquiere su forma definitiva bajo la pluma de Aristóteles.

suavísima tinta de ática ironía, fácil y graciosa.

Fué la filosofía de este sabio filosofía de amor, como él mismo la define. *Yo nada sé, fuera de una exigua disciplina de amor*, dice en el *Theages* [1], y quería dar á entender con esto que su enseñanza no era dogmatismo estéril y cerrado, sino que se fundaba en la simpatía entre maestro y discípulo; fusión íntima, misteriosa y divina, única que puede hacer fecunda la transmisión de las ideas, para que éstas no caigan en el alma del oyente como en tierra ingrata á los afanes del cultivador. Y quería indicar además que sin las alas del amor (entendido como deseo de la sabiduría) no puede menos de ser flojo y tardo el ascenso del alma á las regiones de lo puro inteligible. Empédocles había comprendido el amor como elemento esencial de su teoría cosmogónica; Platón le hizo entrar el primero en una teoría metafísica. *Ciencia del Amor* ó *Ciencia de las Ideas* son para él términos idénticos, puesto que el *Amor*, lo mismo que la *Idea*, reduce la pluralidad á unidad, y crea el orden, la armonía y el número en el universo, componiendo todas las oposiciones y diferencias. La ciencia del amor es, por consiguiente, una verdadera *Dialéctica*.

Ni tampoco se enderezaba esta doctrina platónica á henchir de vanagloria el ánimo del alumno,

1 Diálogo de autenticidad dudosa, negada por Schleiermacher, Ast, Hermann y Stallbaum. (Vid. pág. 99, edic. greco-latina. Didot, *Hirschig recensuit:* París, 1873, que es la que seguiremos siempre.)

sino á producir en él la templanza ó *sophrosyne*, unida á la justicia, según leemos en el diálogo de *Los Amantes* [1].

Á causa de su forma libre y poética de exposición, no puede decirse que la doctrina platónica (aquí nos limitamos á la que especula sobre el amor, la hermosura y las bellas artes) se encuentre compendiada en un solo diálogo, sino derramada en muchos y muy desemejantes, é informando ocultamente los demás. Recorrerlos todos es imposible; pero conviene analizar los más señalados, porque nada ha influído de un modo tan directo y eficaz en todos los idealismos posteriores; y aunque el idealismo ande hoy decadente, nunca deja de ser la mitad, por lo menos, de la especulación científica.

Volvía triunfante el rapsoda *Ion* [2] de los juegos de Epidauro, cuando se le hizo encontradizo Sócrates, y quiso persuadirle que no era el arte quien guia al rapsoda, sino cierta fuerza divina que le mueve, al modo que el imán atrae los anillos de hierro. Así arrebata el divino furor á los poetas, y son admirables los épicos, no por el arte, sino por este instinto sagrado, y lo mismo los *mélicos* (ó líricos), que, arrebatados de un furor análogo al

1 Rechazado como apócrifo por Schleiermacher, Ast, Socher, Stallbaum y Víctor Cousin, y puesto ya en duda por Trasilo.

2 Niegan la autenticidad del *Ion*, Ast y Schleiermacher; pero la admiten Stallbaum y Hermann. (Pág. 391, edición Didot.)

de los Coribantes, se empapan en la armonía y en el ritmo, y salen de seso como las Bacantes, que se imaginan beber en los ríos leche y miel. Porque el poeta es cosa leve, alada y sagrada, que trae sus cantos de los huertos y de los verjeles de las musas, y no puede poetizar sino cuando está lleno del dios y arrobado. Un dios saca de seso á los poetas y los convierte en oráculos y adivinos suyos. No hemos de creer, pues, que hablan ellos, sino que habla el dios por su boca.

A esta teoría de la *inconsciencia artística* acompaña en el *Ion* otra, muy digna de notarse, sobre las relaciones entre el artista y el público. El espectador es el último anillo de una cadena cuyos eslabones se enlazan por su virtud atractiva semejante á la piedra imán, siendo el anillo medio el rapsoda ó el *mimo*, y el anillo primero el poeta, por ministerio del cual lleva el dios los ánimos de los hombres á donde le place.

El arte empírico y utilitario que los sofistas llamaban Retórica, ha sido discutido por Platón en uno de sus diálogos más extensos y famosos, el *Gorgias* [1]. Pregunta Sócrates á Gorgias qué idea tiene de la Retórica, y contesta él que la Retórica versa sobre las palabras: περὶ λόγους, en las cuales consiste toda la virtud y eficacia oratorias.

—¿Y qué palabras son esas?—continúa interrogando Sócrates.

1 Interlocutores: Sócrates, Querefón, Gorgias y Polo, reunidos en casa de Calicles, después de una lección de Gorgias.

—Las mejores y más excelentes.

—¿Y en qué consiste su excelencia?

—En llegar los hombres, por medio de ellas, á dominar en su ciudad, á persuadir con palabras á los jueces en el tribunal, á los senadores en la asamblea, á los congregados en el agora.

—Luego la Retórica es arte de persuasión (objeta Sócrates); pero también hay otras artes que persuaden: variarán, pues, en el modo de la persuasión y en la materia de ella. ¿Sobre qué versa la persuasión retórica?

—Sobre lo justo y lo injusto,—responde Gorgias.

—Pero no hay ciencia alguna que sea á un tiempo verdadera y falsa; habrá, pues, dos maneras de persuasión: una fundada en doctrina, y otra que carece de ella.

Aquí Gorgias, en vez de contestar directamente á la objeción socrática, pondera en gárrulas frases la utilidad de la Retórica con tal que se haga buen uso de ella y no se la deshonre; y aun entonces será lícito aborrecer, mandar al destierro y aun matar al que abuse de la elocuencia; pero no á su maestro.

Sócrates obliga á Gorgias á declarar que no atañe al retórico conocer las cosas mismas, tales como son en sí, y que le basta tener cierto arte para persuadírselas á los ignorantes.

—Pero á lo menos deberá conocer lo que es bueno ó malo, hermoso ó feo, justo ó injusto, antes de llegar al aula del maestro de Retórica, ó tendrá éste que enseñárselo,—objeta Sócrates.

—Así es,—dice Gorgias.

—Luego el que aprende lo justo, será justo.

—Concedido.

—Y obrará la justicia y no hará injuria á nadie. Luego forzoso es que el retórico sea justo, y entonces, ¿cómo ha de ser posible que nadie use injustamente de la Retórica, como tú decías, ¡oh Gorgias!?

Aquí interviene otro sofista agrigentino llamado Polo, y pregunta á Sócrates:

—¿Qué arte juzgas tú que es la Retórica?

—Ninguna especie de arte, á decir verdad, sino cierta *práctica*.

—¿Y *práctica* de qué?

—De producir gracia y placer, no de otro modo que el arte de cocina y la sofística y el arte cosmética, partes de un estudio nada bello ni honesto, fundado en la *adulación* del apetito. La retórica es un simulacro ó fantasma de la ciencia política, y, por tanto, cosa torpe, como lo es el arte *opsónica*, simulacro de la medicina, y la cosmética, que simula la verdadera hermosura corporal, la cual se adquiere sólo por la gimnástica. Y es fundamento de todas estas artes la adulación, porque sólo tiran á halagar el gusto, y no se fundan en razón: así, la sofística remeda á la *nomotética* ó arte de legislar, y la Retórica á la *dicástica* ó arte de justicia.

Replica groseramente Polo que los retóricos ejercen en las ciudades igual poder que los tiranos, matando á quien quieren, despojándole de su patrimonio y arrojándole de la ciudad.

—Ni los tiranos ni los retóricos hacen lo que quieren (contesta Sócrates): hacen solamente lo que les parece bien, y esto de ninguna manera ha de tenerse por gran poder, puesto que le posee un loco.

Y aquí, por medio de una digresión ética fundada lógicamente en el optimismo socrático, Platón distingue el fin y el medio de la acción humana. El fin es siempre el bien, y nadie que esté en su juicio tiende al mal. De los medios se escoge el que pueda acomodarse y proporcionarse al fin. No hace el hombre el mal por voluntad propia, sino por ignorancia de la relación que hay entre los medios y el fin... Las ideas favoritas de Sócrates: que la virtud es una ciencia, y que el criminal tiene derecho á la pena, dominan en esta parte del diálogo, que sólo en apariencia se desvía del objeto principal, para defender la idea de justicia y la pura noción del sumo bien contra los sofistas que tienen por suprema felicidad la tiranía. Si el malo es siempre desdichado, lo es todavía más cuando no paga la pena de su injusticia: él mismo debe confesarla y ofrecerse al castigo, aunque le pongan en tormento, aunque le saquen los ojos, aunque vea el suplicio de su mujer y de sus hijos, aunque le crucifiquen, ó le quemen vivo, ó le sumerjan en pez hirviente, porque así será mucho más feliz que si en su ciudad usurpase la tiranía y viviese á su capricho, de tal manera que le envidiasen todos los ciudadanos y los extraños.

Niega Polo la identidad entre lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo. Y Sócrates le pregunta:

—Cuando llamas hermosos los cuerpos, las figuras, los colores, las voces, los estudios, ¿no lo haces refiriéndolos á la utilidad ó al placer que producen en los espectadores? Lo mismo ha de juzgarse de las artes y disciplinas. Lo bello se define por el deleite y por el bien; lo feo, que es su contrario, por el dolor y por el mal. Luego el que castiga justamente, y el que es justamente castigado, hacen y producen cosa bella, buena, expiatoria y que limpia de la depravación el ánimo.

De todo esto deduce Sócrates que la Retórica es arte inútil y nociva, como no nos valgamos de ella para acusarnos á nosotros mismos y á nuestros deudos y amigos, cuando hayamos ó hayan ellos cometido algún crimen, y para descubrirle y sacarle á luz, hasta que, siendo castigados, se libren ellos ó nos libremos nosotros de nuestra maldad y error de ánimo, y sin temor ni vacilación nos entreguemos, con los ojos cerrados, al tormento, al destierro, á la muerte, como quien se entrega al médico para que con el hierro y el fuego le cure.

Tales sublimidades morales no aquietan á los sofistas, y Calicles comienza á defender la teoría del placer, la ley del más fuerte y los instintos de la naturaleza sensible, contra la ley moral y la ley escrita. La naturaleza nos muestra que los más fuertes y robustos deben poseer y gozar más que los débiles é inferiores. La ley es un fingimiento y una convención; la filosofía, entretenimiento de niños, vano y ridículo para hombres hechos.

Entonces prueba Sócrates que no se ha de confundir el deleite con el bien, por ser el deleite

cosa relativa que va mezclada siempre con el dolor de la privación ó necesidad moral sentida, al contrario del bien, que es, por su esencia misma, absoluto. El placer es común á todos, y el bien no, ni el bien se mide por la intensidad y la duración del deleite; y cuando se habla de deleites conformes al bien, es el bien mismo, no el deleite, lo que se convierte en regla de vida. No se ha de buscar el bien por el deleite, sino el deleite por el bien.

Artes adulatorias del deleite, lo mismo que la Retórica, son la *didascalia* de los coros, y la poesía ditirámbica, y aun la misma tragedia, que se dirige principalmente á halagar el gusto de los espectadores. La poesía es una manera de Retórica; la Retórica popular, una especie de poesía desligada de la forma métrica.

Puede haber, con todo esto, dos maneras de oradores: unos que miran en sus discursos á la utilidad de los ciudadanos y procuran hacerlos mejores con sus palabras, y otros que quieren engañar al pueblo con halagos, como á los niños. El arte de los primeros es adulatorio y torpe; el de los segundos hermoso y bueno, como lo es siempre el decir la verdad, agrade ó no á los oyentes. «De este género de oradores que hayan hecho más buenos á los atenienses, aún no hemos visto ninguno, ni lo fueron Cimón, Milciades ni Pericles.»

Pero la Retórica de tal varón, dado que alguna vez exista, será arte, porque mirará á algún término, es decir, al bien, y conforme á él ordenará

su obra, ó le dará cierta forma ajustada al orden, y así será arte, porque *el arte es orden y ornato;* y de esta manera, el orador artificioso y bueno ahuyentará del ánimo de sus conciudadanos la injusticia y la destemplanza, y hará que reinen en ellos templanza y justicia, porque el alma que tiene su ornato propio es mejor que la que carece de él. Este ornato es la templanza y la *sophrosyne*. á seguir y ejercitar la cual debemos enderezar todos nuestros esfuerzos, apartándonos por igual razón de la intemperancia, para obtener la felicidad. Quien se deje arrastrar de las pasiones, no será querido ni de los hombres ni de los dioses. ni podrá vivir socialmente y en amistad; porque ya nos enseñaron los sabios antiguos que el cielo y la tierra y los dioses y los hombres estaban unidos por cierta sociedad y amistad *(philia)*, por *ornato*, por *sophrosyne* y por justicia: de aquí que el mundo se llame *cosmos* y no *acosmos;* de aquí que valga tanto la armonía geométrica entre los hombres y los dioses.

Este es el punto culminante de la discusión, puesto que el divino filósofo proclama el valor absoluto y transcendente de la ley de armonía, de justicia, de orden; ley que es á la vez ontológica, ética y estética. No importa el vivir, sino el vivir conforme al orden; ni se ha de amar por sí misma la vida, sino dejar á Dios el cuidado de ella. Todo arte que tiende al deleite, es arte servil; y todavía concede Platón á la sofística cierta ventaja sobre la Retórica, por la misma razón que la nomotética se aventaja á la judiciaria y á la gimnástica.

Para entender cómo, en el pensamiento de Platón, se concordaban la idea de la absoluta inconsciencia del artista, manifestada en el *Ion*, y el fin moral y purificador que asigna al arte en el *Gorgias*, y exagera luego, como veremos en la *República* y en las *Leyes*, conviene penetrar más adelante en la teoría platónica, y preguntar á otros diálogos suyos lo que el filósofo pensaba sobre el concepto de la belleza y sobre la noción del amor, inseparables en su mente del concepto del arte.

No es el *Hipías Mayor* [1], si sólo se le mira en la corteza, un diálogo dogmático, sino polémico, ó más bien *erístico* [2], ni da al parecer solución alguna, aunque pone en camino de buscarla; pero lo cierto es que en el fondo de esta especie de comedia, donde ojos poco atentos sólo verán la va-

1 Interlocutores: Sócrates y el sofista Hipías.

2 Por eso creemos que no está en lo cierto Alfredo Fouillée cuando en su libro, por otra parte de los más sólidos y profundos, acerca de la filosofía de Platón, concede de buen grado á Grote que el *Hippias* es un diálogo puramente negativo (Vid. Grote, *Plato and the other companions of Sokrates*, 3.ª edición: Londres, Murray, 1867; obra admirable en todo lo histórico y literario, pero llena de preocupaciones positivistas, como todo lo demás que ha escrito de filosofía el ilustre y clásico historiador de Grecia.) Si Platón, como reconoce Fouillée (*La Philosophie de Platon*, tomo II, pág. 5 de la 2.ª edición: París, 1888), establece con toda claridad la distinción entre el punto de vista transcendental de la Belleza absoluta idéntica al Bien, y el punto de vista inmanente y socrático de las cosas bellas, ¿cómo se ha de calificar de *negativa* una solución tan categórica y tan obligada dentro de la teoría de las *Ideas?*

nidad burlada del sofista Hipías de Elea, «que con el estudio de la sabiduría había acumulado más dinero que ningún otro de los griegos,» yace el principio capital de la estética platónica (antítesis viva de los principios del Sócrates de Xenophonte), esto es, que la belleza es una *idea* ó realidad ontológica separada é independiente de las cosas bellas, y por cuya participación pueden llamarse bellas estas cosas («y todas las cosas hermosas por la hermosura son hermosas»).

Veamos ahora por qué hábiles procedimientos dialécticos de exclusión y de reducción al absurdo, y con qué mezcla de blanda ironía, llega el Sócrates platónico á esta conclusión, no tan disimulada y latente como inducirían á creerlo las últimas palabras del diálogo.

Hipías ha leído en Esparta una oración sobre los *hermosos estudios*, y Sócrates le pregunta qué es lo bello, y si es algo como la justicia que hace justas las cosas, y la sabiduría que hace los sabios, y el bien que hace las cosas buenas; porque si el bien, la sabiduría y la justicia no existiesen, no habría cosas buenas, justas ni sabias. Hipías, con su ligereza de retórico, empieza confundiendo lo bello con las cosas bellas; v. gr.: una mujer hermosa, un caballo hermoso... «Y una hermosa olla fabricada por un buen alfarero,» añade Sócrates. Retrocede Hipías ante lo ridículo de la conclusión; pero Sócrates le enseña que la inferioridad sólo consiste en el género; y por eso (según parecer de Heráclito), el más hermoso de los monos resulta feo en cotejo con el género humano; pero

lo mismo sucedería á la más hermosa de las mujeres y al más sabio de los hombres, si se los comparase con los eternos dioses. De aquí se inferiría que toda belleza es cosa relativa, no habiendo diferencia alguna esencial entre una belleza y otra.

Abandonada su primera posición, busca Hipías nueva definición de la belleza, y concede que lo bello es lo que adorna ó decora las cosas bellas, y con su presencia las hermosea; v. gr.: el oro.

—Luego fué rudísimo artífice Fidias (objeta Sócrates), que no hizo de oro, sino de marfil, los ojos, los pies y las manos de su Minerva.

—También es hermoso el marfil,—responde Hipías.

—Y entonces, ¿por qué no hizo de marfil, sino de mármol, las pupilas de los ojos?

Nueva definición de Hipías:

—Lo más hermoso es ser sano, rico, honrado entre los griegos hasta la extrema vejez, y ser enterrado magníficamente por sus hijos.

—Pero lo que buscamos (dice Sócrates) *no es una belleza particular, sino aquello que hace hermosas todas las cosas en que reside:* una piedra, un leño, un hombre, un dios, y toda acción y todo conocimiento; *lo que es bello siempre y para todos.* ¿Será la belleza el *decoro*, es decir, una mera *relación* ó conveniencia? Pero ¿qué es el *decoro?* ¿Lo que hace *parecer* bellas las cosas, ó lo que las hace *ser* realmente bellas? Mas el que lo *parezcan* sin serlo es una falacia y un simulacro, y no puede ser tal la belleza que buscamos, independientemente de que las cosas parezcan bellas

ó no. Si el *decoro* y la belleza fuesen la misma cosa, no habría disputas entre los hombres sobre la belleza, porque *parecerían* bellas todas las cosas que realmente lo son. El orden, el decoro, la conveniencia *manifestarán* ó harán aparecer en forma sensible la belleza, y serán imagen de ella; pero nunca la imagen podrá confundirse con el original.

Y Sócrates continúa proponiendo definiciones, y analizándolas y destruyéndolas. Todas ellas han sido profesadas y defendidas, andando el tiempo, y han servido de base á sistemas estéticos. ¿La belleza es lo útil? ¿Será, pues, bella la fuerza, fea la impotencia, bello lo que sirve para algún fin, feo lo que para nada sirve? ¿Pero llamaremos bella la potencia que se ordena al mal? De ningún modo. ¿Y la que se ordena al bien? Sí. Luego la belleza será la causa eficiente del bien, será como su madre; pero no será el bien mismo, sino que se distinguirá de él como la causa se distingue del efecto, y el hijo del padre.

¿Será la belleza lo que nos deleita por el oído y por la vista, v. gr., la hermosura humana, una estatua, un cuadro, el canto, la música, los discursos y conversaciones? Pero ¿cómo reducir á las impresiones de estos dos sentidos la belleza, y excluir los restantes, que también, á su modo, nos deleitan con la comida, la bebida, el acto carnal, etc.? ¿Por ventura no son agradables estas cosas? Y, sin embargo, ¿quién las llamará bellas, aunque las tenga por dulcísimas y suaves? Además, ¿llamamos bellas las ciencias y las leyes, porque se

nos comunican mediante la vista y el oído, ó por otra más alta razón? ¿Lo que es bello para el oído es bello para la vista, ó viceversa? De ningún modo. Luego la belleza de la vista será distinta de la belleza del oído, y para encontrar su naturaleza común, hemos de buscarla fuera de los sentidos, porque si no, la belleza de un sentido excluiría la de otro. Algo de común tienen que las hace ser bellas: lo son por la esencia ideal que hay en ellas, de la cual esencia participan entrambas y cada una. Sócrates termina con el antiguo proverbio: «Todas las cosas bellas son difíciles.»

El conocimiento, posesión y goce de esta belleza perfecta, suprema é ideal, se logra por medio de la filosofía de amor, cuyos misterios están expuestos por el hijo de Ariston con estilo ditirámbico y casi profético y sacerdotal en dos diálogos, que contienen lo más sublime y arcano de su doctrina, y que en la relación de arte no ceden á ninguno de los suyos: el *Fedro* [1] y el *Symposio*, venero inagotable de conceptos para todos los teósofos y místicos posteriores.

A orillas del Iliso, «á la sombra del plátano, sobre la blanda hierba, lugar acomodado para juegos de doncellas, santuario de las ninfas y del Aqueloo, donde espira fresco viento y resuena el estivo coro de las cigarras,» se sientan Só-

1 *Fedro, ó del amor.*—Así le apellidó Trasilo. Otros le llamaron *de lo bello, de la belleza primera ó de la belleza universal,* y algunos *de la retórica.* Pasa por el más antiguo de los escritos de Platón.

crates y Fedro, á oir la lectura de un discurso de Lisias sobre el amor. Pero á Sócrates no le contentan ni la invención ni la disposición del elegante retórico. El ha aprendido mejores cosas sobre el amor, «leyendo á los antiguos hombres y mujeres, especialmente á la hermosa Safo y á Anacreonte el sabio, y además le bullen en la mente mil ideas, que no sabe de dónde ni cómo le han venido.» Fedro le excita á declararlas.

Previa invocación á las Musas, comienza á explicar Sócrates qué es el amor y cuál su fuerza. El amor es deseo. En cada cual de nosotros hay dos ideas dominantes é impelentes: un innato deseo de deleites, y una *opinión* adquirida que ambiciona lo mejor. Unas veces aparecen conformes estos impulsos, otras lidian entre sí. Cuando domina la opinión, llegamos á la templanza; cuando domina la concupiscencia irracional, su imperio se llama liviandad.

Al llegar á este punto, toma el discurso *(palinodia* le llama Sócrates, por ser en alabanza del amor, á quien antes había maltratado) un tono ditirámbico, como nacido de inspiración de las ninfas. Para conservar su verdadero carácter á este bellísimo trozo poético, hay que traducirle casi íntegro. Las mejores obras humanas (dice Platón) se hacen por cierto furor, *manía* ó delirio que los dioses nos infunden. *Manía* es el arte que predice lo futuro, y por eso se llamó μαντικη. *Manía*, el arte expiatoria y propiciatoria que lava la mancha de antiguos crímenes, y *manía* también la inspiración poética que instruye á los

venideros de los hazañosos acaecimientos de los pasados. Quien sin este furor se acerque al umbral de las Musas, fiado en que el arte le hará poeta, verá frustrados sus anhelos, y comprenderá cuán inferior es su poesía, dictada por la prudencia, á la que procede del furor vaticinante, concedido á nosotros por los dioses inmortales para nuestra mayor felicidad. También es manía el delirio erótico, el de la Venus Urania.

El alma es semejante á un carro alado, del cual tiran en dirección opuesta dos caballos regidos por un auriga moderador. Es oficio de las alas elevar el alma á la esfera de lo divino, sabio y bueno; á la región de las ideas, á donde se encamina el carro del mismo Júpiter, y tras él todo el ejército de los dioses y de los demonios, dividido en once escuadrones. Los caballos de los dioses son excelentes, y con facilidad llegan al término; pero el carro de los hombres, por la fuerza del caballo partícipe de lo malo, tira hacia la tierra. Aquel lugar supraceleste ningún poeta le alabó bastante, ni habrá quien dignamente le alabe, porque la esencia existente en sí misma, sin color, sin figura, sin tacto, sólo la puede contemplar el puro entendimiento. Allí reside la verdadera é inmaculada ciencia. Nutrido con ella el pensamiento divino, nutrido todo entendimiento en algún tiempo remoto, gozará y se alegrará en la contemplación de *lo que es*, y verá, como en círculo, la justicia *en sí*, la templanza *en sí*, la ciencia *en sí*, la ciencia del ente; y cuando esto haya contemplado, atará el auriga sus caba-

llos al pesebre y les dará á beber néctar y ambrosía; que tal es la vida de los dioses.

No llegan á tan pura contemplación los hombres, sino que bregan con sus caballos entre tumulto y sudor, y unos ruedan del carro, otros vacilan y tropiezan; ni alcanzan á descubrir, sino de lejos, los resplandores de la verdad, y entre tanto se nutren con el alimento de lo opinable, que les hace anhelar por descubrir el campo de lo real, donde brotan las hierbas que vigorizan el ánimo. Y es ley de la diosa Adrastea que el ánimo imitador de los dioses que logre alguna parte de la verdad, pase ileso á otro círculo celeste y se trueque en filósofo amante de la hermosura, músico ó erótico, y quien alcance menos, en rey ó tirano. Los adivinos y profetas están en el quinto grado de la metempsícosis, y los poetas y demás artífices de imitación en el sexto. Sólo el conocimiento de la filosofía restituye al hombre sus alas y le hace recordar las ideas *que en otro tiempo vió* doctrina de la reminiscencia), y despreciar las cosas que decimos que son, y volver los ojos á las que realmente son. El que se instruye en tales reminiscencias y sacrosantos misterios, se hace verdaderamente perfecto, se aparta de los míseros anhelos de los demás humanos, y atento á lo superior y divino, pasa por dementado á los ojos de la multitud, la cual ignora que está lleno de espíritu celestial. Y por eso, cuando ve alguna hermosura terrena, acordándose de aquella verdadera hermosura, recobra sus alas y quiere volar; y como no puede hacerlo, y ama las cumbres y des-

precia los valles, dicen las gentes que está loco, como si esta divina enajenación no fuese la sabiduría más excelente de todas. Toda alma de hombre ha contemplado en otro tiempo la verdad; pero el recordarla no es para todos, ó porque la vieron breve tiempo, ó porque, al descender, tuvieron el grande infortunio de perder la memoria de las cosas sagradas. Pocos quedan que las recuerden; pero cuando ven aquí algún simulacro de ellas, salen de su seso, y ellos mismos no se dan cuenta de la razón, ni atinan con el género, sino que aciertan cuando mucho á vislumbrar entre obscuras nubes aquella nítida hermosura que en otro tiempo vieron al lado de Zeus y de los otros dioses, contemplando, cercadas de luz purísima, las *íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas.* Entonces estábamos puros y no ligados, como la ostra, á esto que llamamos cuerpo.

El privilegio de la hermosura es ser percibida por la vista; no así la ciencia, que excitaría ardentísimos amores, si cara á cara la contemplásemos. Quien no está iniciado en estos misterios, vase, como un cuadrúpedo, tras del deleite; pero quien está iniciado y ha contemplado las ideas en otro tiempo, en viendo un cuerpo hermoso, siente al principio una especie de terror sagrado, luego le contempla más, y le venera como á un Dios, y si no temiera ser tenido por loco, levantaría á su amor una estatua y le ofrecería sacrificios. Experimenta amor y ardor insólitos, y bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, co-

mienzan á brotarle alas, y siente extraño prurito y dolor, como los niños en las encías cuando empiezan á brotarles los dientes...

El un caballo de los que tiran el carro del alma es alto, bien dispuesto de miembros, erguida la cabeza, ancha la nariz, blanca la color, negros los ojos; es codicioso de honor, amigo de la *sophrosyne* y de la opinión recta, dócil á la razón y al dictamen prudente. El otro es torcido, obscuro y mal dispuesto, dura la cerviz, breve el cuello, aplastada la nariz, fosca la color, sanguinolentos los ojos; es súbdito de la petulancia y de la terquedad; hirsutas y sordas son sus orejas; apenas obedece al látigo ni á la espuela. Cuando el auriga ve un objeto hermoso, el uno de los corceles quiere arrojarse á él para disfrutarle, aquejado por el deseo bestial; pero el otro, contenido por la templanza, reprime su furia y da tiempo á que el auriga medite y traiga á la memoria la naturaleza de la hermosura, y la vea inseparable de la templanza, y asentada en casto fundamento, por donde le inspira temor y reverencia. A este sagrado embebecimiento se aplica aquel antiguo mito de los hombres convertidos en cigarras, sin comer ni beber, absortos en el canto de las Musas.

La segunda parte del diálogo, más enlazada con la primera por el pensamiento del autor que por sus palabras expresas, versa sobre la Retórica, Sócrates manifiesta su acostumbrado desprecio á los logógrafos y sofistas; pero no condena en absoluto el arte de escribir, y trata de averiguar en qué consiste su perfección. Recuerda Fedro la

sentencia de algunos, que afirman no ser materia del orador lo justo, sino lo que parece tal á la multitud. Pero ¿cuál será el fruto de semejante oración? Ni esa Retórica podrá llamarse arte, sino práctica ó empirismo sin arte. No se limita la Retórica á los juicios ni á las arengas, sino que se dilata mucho más, y alcanza á toda la vida humana. La semejanza ó desemejanza entre las cosas, principal base del arte retórica, sólo la conocerá quien penetre la verdad de las cosas mismas, no quien se deje guiar por la *opinión*. Para no tropezar en las ambigüedades en que tropieza la multitud, es necesario saber definir y conocer los caracteres de cada especie y de cada género. Ha de ser el discurso como un animal que no carezca ni de pies ni de cabeza, y tenga medios y extremidades, correspondientes al todo, y correspondientes entre sí. Dos especies hay de oratoria: unas veces el orador refiere á una idea los miembros esparcidos; otras veces, apoderándose de la idea general, la divide en sus especies. *Ver lo múltiple y lo uno* es el ejercicio propio del dialéctico (análisis y síntesis), y también el ejercicio propio del orador.

Desde tal altura, natural es que Sócrates desdeñe los libros del arte de decir, compuestos por los Trasímacos, Teodoros, Lisias y Gorgias, con la doctrina del exordio, el orden de las pruebas y los esquemas retóricos, que hacen parecer grande lo pequeño y pequeño lo grande. Todos estos preceptos retóricos son preparaciones y antecedentes para el arte, pero no son el arte mismo, á

la manera que no basta mover los afectos para producir poesía trágica. La dificultad está en disponer el cuerpo de la tragedia ó del discurso. Sólo la naturaleza, ayudada por la doctrina y el ejercicio, hace al orador excelente. Pero este arte es muy distinto del que Lisias y Trasímaco enseñaron, y apenas puede concederse el lauro de orador perfecto á otro que á Pericles, amamantado con la filosofía de Anaxágoras, de la cual aprendió la naturaleza y esencia del alma humana. El alma humana no se conoce sino conociendo el alma del universo. Y así, lo primero que deberían enseñarnos Trasímaco y los demás maestros de Retórica era si la naturaleza del alma es una y simple, ó es multiforme según la variedad de cuerpos. En segundo lugar, cuáles son sus facultades activas y pasivas. En tercero, distinguiendo los géneros de elocuencia y los afectos del alma, mostrar qué razonamientos se acomodan á cada estado del espíritu, porque la fuerza de la oratoria consiste en ser una *psicagogía* ó potencia de conmover los ánimos. Pero ¿cómo se han de conmover, si no se conocen los afectos del alma humana [1], y no corremos tras de lo verdadero, contentos con lo verosímil, que es tan sólo un simulacro de verdad?

La retórica platónica, pues, no se distingue de la dialéctica más que en su poder afectivo é incitador ó moderador de la pasión; pero conviene con ella en género y materia: dividir las cosas en

1 Aquí está en germen la *Retórica* de Aristóteles.

sus especies, ó comprenderlas todas en una idea. Este poder se ejerce más noblemente por la palabra que por el razonamiento escrito: la palabra es un animal vivo; el libro, un simulacro ó apariencia.

En el *Convite (Symposio)*, cada uno de los convidados al banquete triunfal del poeta trágico Agatón, hace, á propuesta de Fedro, un breve discurso en elogio del Amor [1], el más antiguo de los dioses, y émulo del Caos en vetustez, según Hesiodo y Parménides. Establece Pausanias la distinción de la Venus Urania ó celeste y de la popular ó *demótica*, correspondientes en cierto modo á los dos grados del conocimiento platónico, la *opinión* y la *ciencia*. Prueba Eriximaco la universalidad del amor en la naturaleza viva. Toda ciencia es para él ciencia de amor y de armonía y consonancia entre principios desemejantes: así la música, así la astronomía, así la medicina, que concuerda los elementos discordes del cuerpo humano y puede ser llamada la *ciencia del amor en los cuerpos;* así el arte adivinatoria, que funda la amistad entre hombres y dioses.

1 De la parte propiamente dramática de este *Symposio* no hablaremos aquí. Los razonamientos de Fedro, de Pausanias, del médico Eriximaco, representante de la tendencia naturalista y pre-socrática, de Aristófanes y de Alcibiades, bellísimos como arte, no contienen doctrina propiamente estética. Aun en los restantes el elemento ético es poderoso; pero siempre sucede en Platón lo mismo. La filosofía de la voluntad es inseparable en él de la filosofía de la hermosura.

Según Agatón, el Amor es el más feliz de todos los dioses, por ser el más bello, el mejor, y el más joven, tierno y sutil. Entre jóvenes mora, y huye de la vejez. Perpetuo enemigo de la fealdad, posa entre flores, y se deleita con aromas suavísimos. Posee en grado sumo la templanza que enfrena el placer y el deseo. Ni hace ni padece violencia. Es poeta, y hace poetas á los que él domina. Toda invención de arte liberal procede de él. Amor crea la familiaridad, los convites y las dulces congregaciones; preside las ceremonias y los sacrificios; es propicio á los buenos, y grato á los dioses; admíranle los sabios; es padre de la comodidad, de las gracias, del suave deseo y del encendimiento amoroso; ornato de hombres y dioses; á quien todo hombre debe celebrar con himnos, uniendo su voz á la canción que el mismo Amor entona, y con la cual esparce suave *sophrosyne* en el ánimo de hombres y dioses.

Sócrates observa que el Amor es amor de algo, y amor de aquello de que se carece. ¿Y de qué otra cosa puede ser amor sino de belleza, ya que los dioses ordenaron todas las cosas por amor de lo bello, y de cosas feas no puede haber amor? Pero si el amor busca la belleza que no tiene, evidente cosa es que no se le puede llamar hermoso por sí mismo, como quiere Agatón. Y si lo bueno es juntamente bello, tampoco es bueno el amor, puesto que desea el bien que no tiene.

Y Sócrates continúa declarando lo que del amor le enseñó una forastera de Mantinea, llamada Diótima, profetisa y gran maestra en purificacio-

nes y sacrificios expiatorios. El amor no es bello ni bueno, pero tampoco es feo ni malo, así como la opinión no es la ignorancia, aunque tampoco sea la ciencia, sino un medio entre ambas. No todo lo que no es bello es necesariamente feo, ni todo lo que no es bueno es necesariamente malo. Infiérese de aquí que el Amor no es un dios, porque no es bello ni feliz. Pero no es mortal tampoco, sino un medio entre mortal é inmortal. Es, por consiguiente, un *demonio*, pero de grande y extraordinario poder. Son los demonios seres intermedios, que llevan á los dioses los votos de los hombres ó traen á los hombres las voluntades de los dioses, y mantienen la armonía en el universo, sirviendo de lazo entre lo mortal y lo inmortal, lo terreno y lo celeste. De ellos se derivan el arte profética y adivinatoria, y todo lo concerniente á la magia y á los sacrificios. Por medio de los demonios se comunican los dioses con los hombres, así en la vigilia como en el sueño. Uno de estos demonios es el Amor, hijo de *Poros* [1] y de *Penía* [2], engendrado en las fiestas del natalicio de Afrodita, cuando su madre vino descalza y cubierta de harapos á pedir limosna á la puerta de los dioses. Como nacido de *Penía*, es pobrísimo, flaco y macilento; anda descalzo y sin lumbre donde calentarse; duerme en el suelo, por las calles ó en los caminos. Como hijo de *Poros*, es

1 El Dios de la abundancia, «embriagado con el eterno néctar.»

2 La Diosa de la pobreza.

fuerte, audaz y terco; anda siempre tras de lo bueno y lo hermoso; es astuto artífice de dolos é ingeniosidades, gran sofista, mago y encantador. Y como no es sabio ni tampoco ignorante, *filosofa* y es amigo de la sabiduría [1].

Amor es el deseo de poseer siempre el *Bien* y la *Belleza*, deseo común á todos los hombres, aunque sólo á una de las especies del amor se aplique el nombre del todo, como á una sola manera de producción aplicamos el nombre de *poesía*. Para comprender esta singular especie y manera de *amor* que por excelencia llamamos así, hay que considerar lo siguiente. Existe en lo bello un misterioso parto, así por lo que hace al cuerpo como por lo que respecta al alma. Un alma mortal se

1 Son varias, aunque coinciden todas en lo substancial, las explicaciones que se han intentado de este mito bellísimo, todas ellas para mí menos claras y transparentes que el mito original, del que todo lector, sea ó no filósofo, deducirá sin esfuerzo alguno que para Platón el Amor es una virtualidad ó potencia, y no una posesión actual de lo bello y de lo bueno; un movimiento hacia la perfección, y no la perfección misma, de igual modo que la filosofía no es la sabiduría (la *ciencia* en el puro sentido platónico), sino una aspiración á ella. Esta aspiración, siempre imperfectamente satisfecha y siempre renaciente, está simbolizada en las perpetuas alternativas de pobreza y riqueza, de fuerza y debilidad, por las cuales el Amor va pasando, como cumple á su doble origen, que le hace por una parte siervo de la materia pobre y desnuda, y por otra le hace partícipe en algún grado, aunque imperfecto, de la comunión de las eternas *Ideas*, simbolizadas en el néctar inextinguible con que se embriaga *Poros*.

hace inmortal por la fecundación y generación en lo armónico; y la belleza es amparadora de la generación, como Parca ó Lucina. De aquí que el Amor, más que amor de belleza, sea *amor de engendrar ó de producir en lo bello.* Toda naturaleza creada y perecedera tiende á inmortalizarse y á dilatar su vida en un nuevo sér, por obra de generación: así llega á participar de la inmortalidad lo mortal, en quien todo cambia, y sin cesar se trasmuda. De aquí nace el anhelo de gloria, por el cual se arrojaron á la muerte la piadosa Alceste y Aquiles y Codro. Cuanto más excelentes son los hombres, más aman la inmortalidad. Unos son fecundos en el cuerpo, otros en el alma, y engendran y conciben de ella la justicia, la templanza y todas las virtudes. Esta fecundidad de alma la tienen los poetas y todos los artífices é inventores; pero aún es mejor género de prudencia la de los políticos que rigen bien la ciudad.

Quien siente en sí este anhelo de generación y lleva consigo la semilla de las virtudes, en abriendo los ojos á la razón, busca algún sér hermoso en quien engendrar, y por instinto huye de lo feo. Prefiere, pues, los cuerpos hermosos que decoran un alma bella y de generosa índole. Y viviendo íntimamente unido con el sér hermoso y amado, fecunda el germen de las virtudes que yace en su alma, y habla con él de virtud, y le encamina á ella, con familiaridad todavía más sagrada que la de los padres y los hijos. Así se engendran frutos de virtud y de ciencia; de bellas obras y de sabias leyes, como las de Licurgo ó de Solón. Por tales

hijos espirituales se han levantado templos; nunca por los hijos humanos.

Estos son los primeros grados de la iniciación del amor; lleguemos á los últimos. Comience el que ama por amar un solo cuerpo; comprenda luego que no reside en él toda la belleza, sino que es la misma de otros cuerpos y una sola en todos, con lo cual dejará de amar exclusivamente al primero. Entienda que la belleza del alma es superior á la del cuerpo; y si encuentra un alma armónica, aunque el cuerpo no lo sea, siembre en ella máximas de virtud, y contemple y admire la belleza realizada en las acciones y en las leyes. Pase de aquí á la belleza de las ciencias, tendiendo siempre á una belleza más alta, y no esclavizándose á una sola, sino abismándose en el inexhausto piélago de la hermosura, hasta que, nutrido y vigorizado con tan copiosa filosofía, contemple la ciencia una, la ciencia de la belleza en sí.

«Y el que por sus grados haya sido conducido hasta aquí, viendo por su orden las cosas bellas, llegado al fin de los arcanos de amor, verá de súbito una admirable belleza, por la cual, ¡oh Sócrates! bien podemos tolerar los anteriores trabajos; la cual belleza existe siempre, y ni nace ni muere, ni mengua ni crece, ni es en parte hermosa y en parte fea, ni hermosa unas veces y fea otras, ni hermosa respecto de unas cosas y fea respecto de otras, ni hermosa aquí y fea allí, ni parece á unos hermosa y á otros fea. Ni puede imaginarse esta belleza como un rostro hermoso ó

unas hermosas manos, ó cualquiera otra cosa corpórea; ni como un razonamiento, ni como una ciencia. Ni podemos pensar que resida en otra cosa, v. gr., en un animal ó en la tierra, ó en el cielo, ó en otra cualquiera parte, sino que ella existe por sí misma, y uniforme siempre, y todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y aunque todas ellas nazcan ó perezcan, á ella nada se le añade ni nada se le quita, ni ella se inmuta en nada.»

Y así, el que comienza por amar un cuerpo, y de allí pasa á dos, y luego ama todos los cuerpos hermosos, y después las bellas acciones y las ciencias ó doctrinas bellas, llegará finalmente á la doctrina de la misma belleza, y conocerá lo que es bello en sí. «Y cuando llegues á contemplarla (añadió la extranjera de Mantinea), te parecerá más preciosa que el oro y los vestidos recamados, y más que los hermosos adolescentes, ante los cuales te quedas ahora embebecido, y te quedarías tú y se quedarían otros muchos, sin comer ni beber y sin más que contemplarlos. Y si esto es así, ¿cuán maravilloso espectáculo será el de la belleza misma, simple, pura, íntegra, no revestida de humanas carnes ó colores ni de ninguna otra apariencia mortal, sino bella en sí misma, uniforme y divina? ¿No crees que quien contemple entonces cara á cara la belleza, con los ojos con que puede ser contemplada, no producirá ya imágenes de virtud, sino la virtud misma, porque ya no poseerá un simulacro vano, sino la cosa en sí? ¿Y no crees que, produciendo y nutriendo verdade-

ras virtudes, se hará amigo de los dioses, y que si algún hombre llega á ser inmortal, éste lo será sin duda?»

Si existe en lengua humana algo más bello que este ditirambo en loor de la eterna belleza, por mí indignamente traducido, declaro ingenuamente que no lo conozco [1]. Pero de este mismo entusiasmo lírico de Platón por la pura é incorrupta idea, por la idea *en sí*, por el mundo metafísico, nace fatalmente, impuesto por una necesidad lógica, su menosprecio de las artes de imitación, que, semejantes al arte del sofista, de que se habla en el *Teetetes*, «producen sólo fantasmas y simulacros de cosas vanas.» Para Platón, sólo es *poética*, en el más alto sentido del vocablo (*creación* que diríamos), la obra divina. Dios es el verdadero artista, el único creador de esencias reales. Las del hombre son falsas y aparentes, sueños para gente despierta. Y es el arte más ruín de todos el que no conoce por principios de ciencia el objeto que se propone imitar.

De aquí surge la intolerante disciplina ética de la *República* (ó gobierno de la ciudad) y de las *Leyes*, en que el arte está subordinado siempre á un fin pedagógico y de utilidad civil, que, si tal utopia fuera realizable, acabaría por reducir la poesía á los versos gnómicos y á las sentencias de

1 El tratado *del amor* fué especulación favorita de los socráticos. Además de Platón y Xenofonte, consta que escribieron sobre esta materia Euclides, Criton, Simmias, Antistenes, Esquines y Cebes.

Focílides. Conviene conocer en todos sus detalles este plan de educación estética, tan rígido y cerrado como puede serlo el del más austero moralista cristiano. Pero se ha de advertir que la enemiga de los filósofos contra la poesía homérica no comienza en Platón, ni propiamente se dirige contra Homero, pues lo que llevaba en el fondo era una condenación implícita de la antigua religión helena, consagrada por el poeta en versos inmortales [1].

1 Ya en los poetas líricos como Píndaro, empieza á notarse cierto disgusto de las antiguas fábulas, y tendencia á ideas religiosas más depuradas. En la *Olimpíaca* primera, hay un curioso ejemplo de esto al recordar la fábula de Pélope y Tántalo. No hay que mencionar á Eurípides, que era un verdadero sofista, despreciador de los dioses, y hacía con espíritu crítico y demoledor lo mismo que Píndaro había hecho por sentimiento religioso.

La guerra de los filósofos contra Homero parece haber comenzado en la escuela pitagórica y en la escuela de Elea. Todavía restan unos versos de Xenófanes de Colofón contra la teología homérica. Para defenderla, sus admiradores acudieron al sistema de las alegorías y del sentido oculto (ὑπόνοια), suponiendo que las fábulas mitológicas eran símbolo de altísimas verdades físicas, astronómicas y morales. Stesimbroto de Thasos y Metrodoro de Lampsaco fueron los principales autores de estas interpretaciones, que en la extrema decadencia del paganismo resucitó la escuela de Alejandría. No sin sorpresa vemos que á estos antiquísimos intérpretes se les había ocurrido ya el cómodo recurso del *mito solar*, de que tanto se ha abusado y se abusa hoy mismo en la Mitología Comparada. El filósofo Anaxágoras parece que fué su verdadero inventor.

La educación, en la ciudad perfecta é ideal [1], ha de ser armónica, por medio de la gimnástica y de la música, mezclando el oro y el hierro, la dulzura y la fuerza en partes iguales. La música, en el sentido de los antiguos, abarca también la poesía; pero Sócrates se declara contra la costumbre de imbuir á los mancebos en todo género de fábulas poéticas, contrarias muchas de ellas á lo que han de tener por verdadero cuando lleguen á la madurez. Tarde se pierde el sabor de las primeras impresiones. Y no ha de servir de excusa á los poetas la ficción, porque Homero y Hesiodo no fingen hermosamente, antes describen mal á hombres y dioses, cometiendo el mismo yerro que un pintor que se apartara de la similitud con su original. Aunque fuesen verdaderas algunas de las cosas que los poetas cuentan de los dioses, no debían decirse sino muy en secreto, para que no se excusase ningún crimen con el mal ejemplo de los inmortales. Aun las narraciones de guerras debieran omitirse, y persuadir, si fuera posible, á los jóvenes que nunca un ciudadano puede ser ene-

1 Son interlocutores de la *República*, Sócrates, Glaucón, Trasímaco, Adimanto y otros que en el Pireo, en casa de Polemarco, disputaron sobre la justicia.

Las ideas estéticas que van en el texto han sido entresacadas de los libros II, III y X. Bueno será advertir que la división bastante caprichosa en libros no es del autor, sino de los gramáticos alejandrinos. Proclo dedicó la mayor parte de su comentario de la *República* á defender la poesía de Homero, explicando sus ficciones por la alegoría. *Apologia pro Homero et arte poetica,* llamó Conrado Gessner á este comentario.

migo de otro. Y no se hable de alegorías; que no está para los mozos el penetrar su sentido. Las primeras fábulas, pues, con que se eduque á la juventud han de estar hermosamente compuestas y ordenadas para la virtud. Si el modelo es un dios, debe ser presentado conforme á su dignidad, así en la poesía épica, como en la mélica ó lírica y en la tragedia. Y así el poeta ha de mostrar que Dios no es la causa de todo, sino solamente causa del bien, y que Dios es inmutable y simple en su sér, no sujeto á metamorfosis, porque el pasar á una forma peor, ó á otra mejor, contradice igualmente á la absoluta perfección de su naturaleza.

Los poemas destinados á la enseñanza no han de infundir el terror que enmuellece el ánimo de los jóvenes y los hace tímidos para la guerra por la demasiada estimación de esta vida. No deben poner en los claros varones lágrimas, quejas y lamentos *(Filoctetes)*, ni risa inextinguible en los dioses. Han de infundir en los jóvenes el amor á la verdad y á la templanza ó *sophrosyne*, habituándolos á estimar, con riguroso criterio ético, el valor absoluto, real y substantivo de la justicia.

Y esta enseñanza político-moral, ¿en qué forma ha de darse? Ó el poeta habla directamente por narración sencilla, ó por imitación, ó combinando ambos modos. En estos dos últimos casos, el poeta es imitador, y no de las ideas, sino de los fenómenos sensibles, relativos y transitorios; y sus artes de imitación (tragedia, comedia, epopeya), deben proscribirse, por ser mentira, apariencia y simulacro vano, indignos de entrar en la

educación de hombres libres. A lo sumo, será lícito imitar las palabras de algún varón virtuoso y prudente, pero nunca lo malo ni lo ridículo. «Si llegare á nuestra ciudad algún varón hábil en el histrionismo y en fingir todas formas, y remedar cualquier género de acciones, y quisiere leernos sus poemas, le veneraremos como sagrado, admirable y dulce; pero le diremos que no hay tales hombres en nuestra república, ni conviene que los haya, y le enviaremos á otra ciudad, coronándole antes y derramando ungüentos sobre su cabeza. Y nuestro poeta será otro más austero y menos agradable, ó menos diestro artífice de fábulas, que nos imite tan sólo la locución de un hombre mesurado.»

A la poesía acompañan el canto y la música, porque la poesía consta de tres partes: palabras, armonía y ritmo. Platón, con la misma severidad ética, destierra el ritmo lidio y el miso-lidio por lo que tienen de quejumbroso, y el ritmo jónico por lo muelle y afeminado, reservando sólo la viril armonía doria, incitadora del valor en los combates. Destierra la flauta y los instrumentos de muchas cuerdas, conservando sólo la lira y la cítara. Esta misma ley de la templanza ha de extenderse, no sólo á los poetas y á los músicos, sino á todos los demás artífices, no consintiéndoles nada intemperante ó indigno de hombres libres, ni en las estatuas, ni en las piedras, ni en los edificios. Guárdese el lauro para aquellos artistas que sean naturalmente hábiles para penetrar la naturaleza de lo bueno y conveniente; en las obras de los

cuales se eduquen los jóvenes como en lugar ameno y saludable, donde de las hermosas obras brille y espire á sus ojos y á sus oídos un resplandor y un aura sana y robustecedora, que desde sus primeros años, y como sin sentirlo, los vaya conduciendo á la virtud, á la amistad y á la armonía. Así será eficacísima la educación musical, porque el número y la armonía penetran más hondamente en lo íntimo del alma y la bañan en luz de hermosura. Y quien de tal manera haya sido educado, gustará por instinto de las cosas bellas y aborrecerá las torpes, aun antes de haber llegado á la edad de la razón. Pues ¿qué cosa más bella que un alma hermosa encerrada en un cuerpo cuyas partes todas responden armónicamente á la hermosura del alma?

De aquí que el filósofo (como se insinúa al fin del libro IX de la *República*) sea á un mismo tiempo el verdadero músico y el verdadero político, por ser el único que mantiene en armonía las facultades de su alma, y que se rige por el modelo ideal de república que no existe en la tierra.

¡Cuán lejos de esto los artistas imitadores! La imitación es el tercero y último grado de realidad, inferior, no sólo á la idea pura, sino á las cosas sensibles, que elabora el demiurgo, contemplando la idea. El cuadro, la estatua, la tragedia, son inferiores á la realidad viva, que ya á su vez lo es á la idea soberana. No alcanza la imitación más que un tenue é ínfimo simulacro de verdad, y puede hacerse sin conocer las cosas más que por la superficie. ¿Qué ciudad gobernó Homero? ¿Qué

sabias leyes se le deben? ¿Qué cosas útiles para la vida humana inventó? Sólo emplea sus fuerzas en la imitación quien, incapaz de penetrar la esencia de las cosas, se detiene en los colores y en las figuras. El imitador no distingue lo que es realmente bello y bueno: imita lo que al vulgo le parece tal, y con esto se contenta. La imitación es un juego de muchachos. Reproduciendo todos los accidentes de la vida humana, la queja, la pasión, el temor, fortifica todos los instintos cobardes, irracionales y menos nobles de nuestra naturaleza, siendo, á la verdad, mucho más fácil imitar de infinitos modos la pasión, que no la serenidad de un varón prudente, lo cual, aparte de ser difícil, no daría gusto y parecería cosa extraña á la muchedumbre congregada en el teatro. Más cuenta trae imitar una naturaleza movediza y apasionada. La poesía, pues, y la pintura, dan alimento á las potencias inferiores de nuestro sér y las robustecen, destruyendo el imperio de la razón y extraviando el discernimiento con simulacros muy lejanos de la verdad. Los afectos trágicos son mujeriles, aunque nos deleiten, y á la larga enervan el alma dejándola impotente para arrostrar los dolores de la vida. Otro tanto acontece con la risa, efecto propio de lo cómico. La imitación alimenta y riega todas las malas pasiones, la ira, el amor carnal, etc., etc., y las hace dominadoras en nosotros, cuando debían ser esclavas. Debe, por tanto, ser excluída de la ciudad toda poesía, excepto los himnos en alabanza de los dioses y de los varones ilustres, y no hemos de creer en manera alguna á

los que nos dicen que Homero civilizó la Grecia, y dió norma para la vida y régimen de las ciudades; porque si la poesía se admite, el deleite y el dolor serán únicos señores de la república. Sócrates acaba despidiéndose bellísimamente de la poesía de Homero, que había encantado las horas de su infancia, «á la manera que los que amaron á alguna persona, cuando ven su amor inútil, dejan de amarla, pero con profundo dolor.»

El mismo espíritu de severidad ética que predomina en la *República*, mezclado con ciertas preocupaciones de matemático, que nunca abandonaron á Platón, y que nos parecen derivadas de la escuela pitagórica, informa el tratado de las *Leyes* 1, si bien algunas extremosidades están mitigadas, trocándose, v. gr., en previa censura lo que antes era absoluta proscripción y destierro; pero, en cambio, la música y la danza obtienen una indulgencia negada á la poesía y á las artes plásticas, y eso porque la idea de orden, número y ritmo es en las primeras más visible.

Y así la educación, en las *Leyes*, tratado menos utópico que la *República*, se define ya «disciplina del placer y del dolor, cuyo desarrollo precede en el hombre al de la razón.» Reconoce el

1 Platón dejó incompletas y en borrón (en tablillas enceradas) las *Leyes* que su discípulo Filipo de Opunto copió y puso en orden. Algunos han dudado de su autenticidad, que parece innegable por testimonio de los antiguos. Zeller es el más acérrimo contradictor de ella, y llega á atribuir las *Leyes* al mismo Filipo. Nos atenemos al testimonio de Aristóteles.

filósofo (libro II) la importancia de los coros, del canto y de la danza, y la tendencia innata en todo sér animado al movimiento. Tiene el hombre, además, el sentimiento de la armonía y del número, de la belleza de los movimientos ordenados y de la voz. Ni ha de condenarse en absoluto el arte como imitación de costumbres, siempre que las costumbres imitadas sean buenas, *y que el artista se someta, como en Egipto, á modelos ideales que no le sea permitido modificar.*

¡Última y funesta conclusión del *idealismo* fanático, que, á fuerza de encumbrar el arte á la región de las abstracciones metafísicas, acaba por petrificarle en la inmovilidad hierática, condenándole eternamente á la repetición servil de las mismas formas y temas, y cerrándole para siempre el campo de la vida, de la acción y del carácter, el mundo de lo individual, que es el verdadero mundo del arte!

Para Platón, por consiguiente, el arte sólo tiene valor como obra útil, en cuanto imitación de la belleza moral. Lo bello es lo que agrada á los varones rectos y templados, ó á uno solo de ellos si vale más que todos, no lo que complace al vulgo indocto, cuyo aplauso corrompe á los poetas. La poesía, como medio de educación, prepara en los niños, con el halago del placer, el venidero ejercicio de la razón, y lo bueno es fin, norma y ley única del arte. Para juzgar de la utilidad de una obra de arte, se ha de tener en cuenta: 1.º, la naturaleza del objeto imitado; 2.º, la verdad de la imitación; 3.º, la belleza propia de la obra misma,

que en Platón se confunde con su moralidad y efecto extrínseco. Sólo lo honesto es hermoso. No ensalce el poeta otra cosa que la justicia y la templanza, ni anteponga á la virtud las demás obras que el vulgo llama buenas. Primera ley del arte sea el decoro, la conveniencia, la armonía, no dar á los hombres el lenguaje que conviene á las mujeres, ni al ciudadano el del siervo. Segunda condición es la *unidad:* no separar lo que la naturaleza ha reunido, no juntar lo que ha separado; no separar de la música los versos y la danza, ni de las palabras la música. La música instrumental sin palabras es cosa de bárbaros. Un coro de *ancianos* presidirá y vigilará las danzas y los *symposios* públicos, en que se eduque la juventud al modo espartano. Como el poeta obra á ciegas, y no sabe distinguir lo bueno de lo malo, el magistrado nombrará censores que juzguen sus composiciones y le impidan apartarse de los eternos tipos ó leyes de lo bello, conservando el prestigio y fuerza de la autoridad, de la tradición y de las costumbres antiguas, en cantos, juegos, ceremonias, sacrificios, espectáculos y en todo lo que pertenece al deleite. Si no, fácilmente se arrojan los ciudadanos á novedades peligrosas en materia más grave (libro VII).

La danza predilecta de Platón no es la mímica (verdadera poesía reproducida por los movimientos del cuerpo), sino aquella manera de danza que ni expresa afectos ni imita cosa alguna (como no sea la inmutable idea de lo bello), sino que, como parte de la gimnástica, da fuerza, gracia y

agilidad al cuerpo, secundando armoniosamente la educación viril de la lucha y la palestra. La comedia se tolera, pero en manos de esclavos ó de extranjeros asalariados. «Y si los poetas trágicos vienen á nosotros, y nos dicen: «Extranjeros, ¿podremos entrar en vuestra ciudad?» responderemos á estos hombres divinos: «Nosotros también hemos compuesto la más hermosa y excelente tragedia que darse puede, porque toda nuestra ciudad no es más que una imitación de la vida más perfecta. Si vosotros sois poetas, nosotros también... Presentad á los magistrados vuestros cantos, en certamen con los nuestros, y si á juicio de ellos nos vencéis, os concederemos un coro [1].»

Resumamos en breves proposiciones los resultados de este estudio analítico sobre algunos diálogos de Platón [2]. Conviene que el lector los ten-

1 Es decir, «os autorizaremos para la representación.» *Dar el coro* era la fórmula de aprobación en los concursos dramáticos de Atenas.

2 La teoría de Platón sobre la belleza puede completarse y aclararse con rasgos sueltos tomados de otros diálogos. Así, en el *Filebo* se declara por incidencia que «ni en los cuerpos ni en otra cosa alguna, sino en el alma solamente, se da lo bueno y lo hermoso.» En este mismo diálogo, volviendo al parecer á una de las explicaciones rechazadas en el *Hipias*, se consideran la medida y la simetría (μετριότης καὶ συμμετρία) como elementos de la belleza, refiriéndose sin duda á la belleza inmanente y no á la belleza esencial y transcendental, cuya unidad se proclama en el *Timeo*. En ninguna parte ha escrito Platón aquella sentencia que ineptamente se le atri-

ga á la vista, para compararlos con la exposición mucho más sistemática que ha hecho de la misma doctrina el autor de las *Enéadas:*

1.ª La belleza es una *Idea* que, no sólo en el mundo lógico, sino en el mundo real, es y existe independiente de las cosas bellas, que sólo pueden llamarse así en cuanto participan de la *Idea.*

2.ª Por *reminiscencia* de esta Idea, contem-

buye: «lo bello es el esplendor de lo verdadero.» Al contrario: en la *República* (508) afirma que la *idea del bien* supera en belleza á la ciencia y á la verdad (αὐτὸ δ' ὑπὲρ ταῦτα κάλλει ἐστίν). La confusión á que propende toda la doctrina platónica no es tanto entre la belleza y la verdad, como entre la belleza y el bien, ó entre la belleza y la perfección absoluta, lo cual no quita que á veces (especialmente en las *Leyes* y en el *Timeo*) califique Platón de bella la *Dialéctica* ó intuición de las ideas, y encuentre singular hermosura en las figuras geométricas y en la teoría de los números. El desconocimiento del valor del concepto *formal* es lo que constituye la parte flaca de la Estética platónica, y explica su notable inferioridad respecto de la aristotélica en todas las aplicaciones concernientes á la teoría de las Artes. Transcendentalmente puede admitirse la identidad entre la suma Belleza y la suma Perfección; pero cuando á la idea del Bien Absoluto se sustituye, mediante un tránsito más ó menos disimulado (véanse la *República* y las *Leyes*), una especie particular de bien, un bien en relación, el bien moral, hay que rechazar tal identidad, aun dentro de la misma metafísica platónica, que prohibe confundir lo transcendental con lo inmanente. Nada diremos aquí de la famosa metáfora de la *refulgencia* ó *resplandor*, que tiene mucho más de alejandrina que de platónica, y vale y prueba lo mismo que todas las metáforas.

plada cara á cara en anteriores existencias, calificamos de bellos los objetos, y ardemos en amor vehementísimo de todo lo que nos ofrece rastros ó vislumbres de aquella eterna, inmutable y no creada ni perecedera belleza.

3.ª Cuando domeñamos la parte ínfima y menos noble de nuestra naturaleza (simbolizada en el uno de los corceles que tiran del carro del alma), y sin pararnos en la corteza y superficie de la hermosura terrena, aprendemos á leer en ella los vestigios de la perfección soberana, y ascendiendo más, contemplamos la idea pura y *en sí*, el hombre se enaltece y se hace semejante á los dioses en plácida serenidad y beatitud.

4.ª De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, á que inconscientemente obedece, no de otro modo que el hierofante ó la pitonisa, que poseídos y llenos del dios *(entusiasmados)*, pronuncian ó declaran los sagrados arcanos. Sin este divino furor ó inspiración no hay poesía ni arte posible.

5.ª Hay perfecta correlación, y aun pudiéramos decir identidad, entre la idea de lo bello, la de lo verdadero y la de lo bueno.

6.ª Toda doctrina de arte ó de retórica (v. gr., la enseñanza de los sofistas) que abandone la consideración de las *ideas* y de la cosa *en sí*, es vana y estéril. La Dialéctica (tomada esta voz en el riguroso sentido platónico) es la base de la Retórica, y aun se confunde con ella.

7.ª La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación*, y no imitación de la idea pura,

sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan. En el modo libre y fácil de filosofar de Platón, no es del todo llano conciliar esta doctrina con la de la inspiración y el furor divino, que convierte al poeta, aunque sin ciencia ni voluntad propia, en *spiráculo* del dios. Caben, sin embargo, dos interpretaciones: primera, el furor divino se aplica á los poetas sagrados y ditirámbicos, es decir, á los líricos, y no á los épicos y trágicos, que son los que proceden por vía de imitación, y en quienes el filósofo descarga sus iras; segunda, y más racional y probable: en la creación artística intervienen dos elementos: el del entusiasmo ó furor, que es de especie alta y divina, y el de la imitación ó los medios de ella, única cosa de que es responsable el poeta, y que le rebaja al grado de imitador de las obras del demiurgo, como éste lo es de los eternos *tipos*.

8.ª El arte es filosofía de amor y tiende á restablecer en el alma la templanza, la serenidad, la *sophrosyne*, la armonía de elementos discordes. Todo lo que contribuya á perturbar esta armonía es, pues, cosa mala y reprobable. De aquí la proscripción absoluta de ciertos modos artísticos y las durísimas trabas impuestas á otros. De aquí el que se vede ó coarte en la república platónica la imitación de lo malo, odioso y ridículo, y juntamente con esto la de la pasión desbordada y tumultuosa. De aquí la consagración de los tipos tradicionales y hieráticos, y el anatema sobre todo arte desmandado y amigo del movimiento, cosa

la más fácil de imitar, y asimismo la más dañosa para el reposo de los afectos humanos [1].

La teoría de las artes de *imitación* encierra en germen toda la *poética* de Aristóteles, que en ésta, como en tantas otras cosas, no es adversario ni émulo de Platón, sino su fidelísimo discípulo. La doctrina idealista de la belleza *en sí* es la base de las especulaciones de los neo-platónicos de Alejandría. Sigamos atentamente estos dos desarrollos [2].

1 En el *Filebo* define Platón el placer: *la restauración de la armonía natural del ser*... «Muchas veces andan juntos el placer y el dolor: así acontece en la tragedia, donde son dulces las lágrimas, y así en la comedia, donde de la calamidad ajena nace la risa. Otros placeres, como el del color, el de la figura, el del sonido y el de la ciencia, están exentos de esta mezcla, porque su privación no es un verdadero dolor. El placer puro consiste en la contemplación de la belleza ideal escondida bajo formas sensibles... La unión de la sabiduría y el placer, en la cual el *sumo bien* consiste, ha de juntar estos caracteres: verdad, proporción, belleza.» Vid. Trendelemburg, *De Platonis Philebi consilio*: Berlin, 1837.)

Platón fué el primero en señalar la mezcla de dolor y de placer que caracteriza la emoción dramática.

2 Sobro la Estética de Platón han escrito muchos, especialmente el neohegeliano Ruge (*Die Platonische Æsthetik, dar gestellt von Arnold Ruge*: Halle, 1832). Mi exposición va fundada, como siempre, en los textos. Para quien guste de compararla con otras exposiciones, ejercicio siempre fecundo en nuevos puntos de vista, indicaré algunas tesis y disertaciones especiales de que tengo noticia, aunque no todas he llegado á verlas.

F. Ast, *De Platonis Phedro* (Jena, 1801).

II

DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

No podía ingenio tan vasto y sintético como el de Aristóteles dejar fuera del cuadro de su inmensa enciclopedia la doctrina de las leyes y fun-

J. F. A. Berger, *De Rhetorica, quæ sit secundum Platonem* (París, 1840).

C. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in Convivium introduxerit* (París, 1838).

E. Burnouf, *Des Principes de l'Art d'après la methode et les doctrines de Platon* (París, 1850).

C. Lévêque, *Quid Phidiæ Plato debuerit* (París, 1852), y *Orígenes platónicos de la Estética espiritualista*, lección dada en el Colegio de Francia en 12 de Febrero de 1857, y reimpresa en su libro *Le Spiritualisme dans l'Art* (París, 1864).

Stallbaum, *De primordiis Phedri Platonis* (Leipzig, 1848). Sobre el mismo diálogo hay un ingenioso estudio de Víctor Cousin *(Antécedents du Phèdre ou analyse des éléments historiques de ce dialogue)*, en sus *Nouveaux Fragments Philosophiques*, tomo II de sus obras, edición de Bruselas, 1841, páginas 317 á 322). Aceptando como Schleiermacher y Ast que el *Fedro* es la obra más antigua de Platón, y que no puede tomarse por expresión completa de su definitivo pensamiento, propende á exagerar la influencia del pitagorismo y de los misterios órficos en algunas partes de este diálogo.

Krische, *Sobre el Fedro de Platón* (en alemán: Gottinga, 1848).

C. Bénard, *Étude philosophique sur la Rhétorique de Platon*, publicado como preliminar á su traducción del *Gorgias* platónico.

Pueden consultarse con utilidad las ediciones críticas que

damentos de lo bello. La cultivaba, no sólo como filósofo, sino como crítico, como poeta y como historiador. Dictóle la austera musa filosófica el himno á Hermías, tan lleno de pureza y eleva-

algunos filólogos alemanes han dado de cada uno de estos diálogos: para el *Ion* la de Nitzsch (Leipzig, 1822); para el *Fedro* la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 1827); para el *Simposio* la de Wolf (Leipzig, 1828); la de Ast (Jena, 1817); la de Reynders-Wyttenbach (Groninga, 1825); la de Rückert (Leipzig, 1829); la de Hommel (Leipzig, 1834); para el *Gorgias* la del inglés Routh (Oxford, 1784), que publicó por primera vez la introducción del importante comentario de *Olympiodoro*, y la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 2.ª ed., 1829); para la *República* la de Ast (1814) y la de Schneider (1830-33); para las *Leyes* la de Ast. Los trabajos de este sabio helenista, autor también de un maravilloso *Lexicon Platonicum* en tres volúmenes (1835-38), verdadera clave para la inteligencia de la doctrina de Platón, hacen época en estos estudios. Tienen también extraordinario valor los *Prolegomena* de Stallbaum, y los argumentos é introducciones de Schleiermacher á su traducción alemana de los Diálogos, y de Víctor Cousin á la suya francesa, si bien algunas de las interpretaciones que uno y otro dan de la doctrina platónica son enteramente arbitrarias.

Es cosa absurda y vergonzosa leer á Platón en francés ó en traducciones derivadas del francés, como hacen muchos españoles. Ninguna lengua menos á propósito que la francesa para reproducir el tecnicismo platónico y las principales bellezas de su sintaxis, llena de *anacolutos*, de paréntesis y de períodos largos. El que no pueda superar las dificultades del texto original, y quiera, no obstante, hacer estudio formal de los diálogos, debe procurarse la traducción latina de Ast (1819-1832), muy superior en el concepto general á la antigua de Marsilio Ficino, por más que ésta haya sido preferida en la ed. Didot,

ción moral, sobria y virilmente expresada; y aquel otro canto imperecedero en loor de la Fortuna de brillantes alas, que corona de gloria á los mortales y hace resplandecer la luz en medio de las tinieblas. Y no hay duda que su ferviente y escondido culto á las diosas del arte comunicó á Aristóteles la nerviosa precisión de su estilo y bañó sus páginas (secas en apariencia y frías para quien no logra exprimir su jugo) con el fulgor plácido y reposado de la belleza intelectual. ¿Quién más curioso que el Estagirita de la historia literaria anterior á su tiempo? El hizo una colección de los primitivos tratados de Retórica 1; juntó y co-

que han dirigido Schneider y Hirschig, viéndose ellos mismos obligados á hacer una multitud de enmiendas en el texto de Ficino, y á traducir de nuevo el *Timeo*, cuya versión ya en el siglo XVI pareció muy imperfecta á nuestro inmortal filósofo platónico Sebastián Fox Morcillo.

1 Parece que los Tratados sobre cuestiones *de arte, de poesía, de belleza, de música*, abundaron en las pequeñas escuelas socráticas. Véanse las biografías y catálogos de Diógenes Laercio, compilador de crítica poco segura, que atribuye obras de este género á Criton, Simmias de Tebas, Simón, Glaucón de Atenas y otros. Tales noticias prueban que la obra de Platón, en esto, como en lo demás, no fué un producto aislado, sino la expresión más alta y bella; la flor, digámoslo así, de un movimiento intelectual vastísimo, al cual no fueron extrañas ni la escuela cínica que, siguiendo su habitual tendencia, confundía lo bello con lo bueno, ni la escuela cirenáica que, según podemos inferir, resolvía lo bello en lo agradable, conforme á su *hedonismo* ó teoría del placer.

Xenofonte, que en rigor no era filósofo, sino moralista, pero que conservó la tradición pura socrática, y hasta en los

mentó los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica Helena; puso en orden las *Didascalias* ó actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros sobre las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas, y fundando severamente el método cronológico; precedió á los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Iliada* y en la resolución de los problemas homéricos, y extendió sus comentarios á las obras de Hesiodo, Arquíloco, Querilo y Eurípides. En suma, ningún otro de los Griegos hizo más por la ciencia crítica que aquel hombre, cuya actividad mental no se agotó fijando las reglas de la lógica,

títulos y asuntos de algunas de sus obras quiso competir con Platón, cuyas grandezas metafísicas parece haber mirado como una infidelidad á la doctrina de su común maestro, compuso también un diálogo del *Convite,* no sabemos si anterior ó posterior al de Platón, pero ciertamente muy inferior á él en interés filosófico, ya que no tanto en interés artístico y en animación dramática, siendo como es acabadísimo cuadro de costumbres atenienses. La semejanza con el diálogo platónico no estriba meramente en la forma, sino que se extiende al asunto, puesto que el Sócrates de Xenofonte, lo mismo que el de Platón, diserta sobre la filosofía de amor, y establece como Pausanias la distinción entre las dos Venus, Urania y Terrestre. Desgraciadamente este diálogo, tan fácil y gracioso, está empañado todavía más que el razonamiento de Alcibiades por ciertas nefandas sombras, que ojalá pudiéramos borrar del cielo de la cultura antigua.

ni dilucidando en la Metafísica los eternos principios del sér, ni observando con sagacísimo análisis las operaciones del alma humana, ni sujetando al crisol de su ciencia política las constituciones de los pueblos de Grecia y Asia.

De estos libros eruditos de Aristóteles, como de tantos otros de su obra inmensa, no nos quedan hoy más que despedazadas reliquias; pero poseemos afortunadamente sus libros teóricos y doctrinales, en que no habló como historiador, sino como maestro, ni legisló para su tiempo y para su raza, sino para todas las generaciones venideras, con certidumbre y evidencia tan grande (dice Lessing) como la que tienen los teoremas de Euclides. Estas obras son: la *Retórica* [1] y la

1 Acerca de la *Retórica*, cuyas teorías están menos enlazadas que las de la *Poética* con la Estética propiamente dicha, deben consultarse, además del libro de Chaignet ya citado, dos excelentes monografías alemanas: la *Historia de la Elocuencia Griega*, de A. Westermann (Leipzig, 1853), y la *Retórica de los Griegos y de los Romanos, expuesta desde el punto de vista sintético* (Berlín, 1872), sin olvidar nunca las importantísimas colecciones de Spengel (*Artium Scriptores ab initiis usque ad editos Aristotelis de Rhetorica libros*: Stuttgardt, 1828, y *Rhetores Græci*, 1853-56), esta última menos completa, pero más fácil de manejar que la de Walz (*Rhetores Græci*, nueve volúmenes, 1832-36). Entre las monografías francesas merecen elogio el *Étude sur la Rhétorique chez les Grecs*, de E. Gros (París, 1835); el *Étude sur la Rhétorique d'Aristote*; de E. Havet (1846), autor también de una Memoria sobre la pequeña *Retórica* conocida bajo el nombre de *Retórica á Alejandro*; y el *Essai sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote*, de C. Benoit (París, 1846).

Poética, á las cuales ha añadido Egger, como suplemento, el libro de los *Problemas*, cuya sección XIX versa sobre la música y la poesía.

Conviene ante todo indagar el lugar de estos libros en la enciclopedia peripatética, prescin-

Por varias razones no hemos creído necesario hacer de la *Retórica* de Aristóteles un análisis detallado como el que hacemos de la *Poética*. Una de estas razones es sin duda que casi todos sus preceptos han pasado á las *Instituciones* de Quintiliano, á quien por su condición de español debemos más amplio estudio. Pero la principal que hemos tenido se funda en el carácter mismo de la *Retórica* de Aristóteles, que, en rigor, no pertenece á lo que hoy llamamos Estética, sino que es más bien un complemento de la Lógica y una aplicación de la Psicología y de la Etica en lo que toca al estudio de los afectos y de las costumbres humanas. Bajo este aspecto, toda alabanza parece poca. La *Retórica* es un imperecedero monumento, y tiene un sello de unidad y de grandeza que no alcanzan los mutilados restos de la *Poética*, aunque éstos contengan quizá ideas más fecundas y de superior alcance. Los veintisiete primeros capítulos del libro II de la *Retórica* encierran el más bello y sutil análisis de las pasiones que nos haya transmitido la antigüedad, y quizá las páginas más clásicas, elegantes y literarias que nos ha dejado Aristóteles. Su descripción de las diversas edades de la vida, fué imitada por Horacio en unos versos muy sabidos de su *Epístola á los Pisones*; pero el texto de Horacio resulta pálido y vago al lado de la prosa de Aristóteles, tan precisa, tan rica de detalles característicos. Como observador de la vida humana. Aristóteles no tiene rival entre los antiguos. No todo en la *Retórica* es de igual precio, ni todo se prestaba por igual á estos magníficos desarrollos. Hay cierto desorden en la exposición, aunque mucho menos que en ninguna otra obra de Aristóteles;

diendo de la cuestión de autenticidad, que parece definitivamente resuelta por la tradición de los antiguos, por las citas y referencias del mismo

hay giros laboriosos y sutiles, que parecen inseparables del pensamiento griego, puesto que ni Platón, ni Demóstenes, ni Tucídides se libraron de ellos. Pero ninguno de estos defectos puede obscurecer el mérito insigne de esta obra aristotélica, basado sobre todo en su concepción de la Retórica, y en su tópica de las pasiones. Aristóteles no podía caer en el vulgar error de considerar la oratoria como un género literario puro, ni tampoco en el extremo contrario de confundirla con el general ejercicio de la Dialéctica. Por eso comienza su trabajo con estas palabras: «*La Retórica es antistrofa de la Dialéctica*» (lo cual, entre paréntesis, no quiere decir *Rhetorica respondet Dialecticæ*, como dice la versión latina, ni mucho menos *La Rhétorique fait le pendant de la Dialectique*, como traducen pobremente los franceses, sin excluir al mismo E. Havet[1]. Quiere decir, pues, el Estagirita que la Retórica es parte esencial del *coro* del pensamiento, como lo es la Dialéctica (que él, sin duda, considera como *estrofa)*, y como en su sistema lo sería probablemente la poesía, que para el caso podemos llamar *épodo*. Lo mismo la Dialéctica que la Retórica versan sobre aquellas cosas que pueden ser de universal conocimiento, y que no pertenecen en particular á ninguna ciencia. Por eso todos los hombres son en algún grado partícipes de ellas, y todos pueden, hasta cierto punto, defender su opinión é impugnar la contraria, si bien algunos hacen esto de un modo fortuito, y otros por hábito y reglas. El conocimiento de estas reglas nadie puede negar que pertenece al arte. De esta manera, á la vez modesta y profunda, comienza Aristóteles su tratado, poniendo en la retórica natural el fundamento de la retórica artificial, fundamento no menos indestructible que el de la Dialéctica, puesto que si ésta busca lo verdadero, es vastísimo campo de la otra lo verosímil y lo

Aristóteles, y por la identidad perfecta de estilo y de doctrina que hay entre ésta y las demás obras suyas, que amigablemente se reclaman, sostienen

opinable. Pero tomada la *Retórica* en este sentido, no sería ya la teoría de un género literario, ni siquiera la teoría literaria en general, sino la teoría de un modo de argumentación y de prueba. En rigor, no cabría dentro de ella ni la misma moción de afectos que Aristóteles tan extensa y delicadamente trata. Él mismo nos dice que es cosa mala pervertir con la palabra al juez, excitarle á la ira ó á la misericordia, si bien es cierto (como profundamente reconoce el Estagirita) que estos afectos rara vez pueden separarse del orador ni del juez, los cuales han de tratar sobre cosas presentes y definidas, al paso que deben estar lejanas siempre de la mente del legislador, que no mira al caso presente y singular, sino á lo universal y á lo futuro.

La prueba esencialmente oratoria para Aristóteles es el *entimema*, es decir, el *silogismo de lo verosímil* 1; y á la teoría del entimema está consagrada la mayor parte del libro I. La Retórica, que para Aristóteles es una *facultad* (δύναμις) más bien que un arte ó ciencia, busca, por medio de este *silogismo oratorio*, y por medio del *ejemplo*, que es la *inducción oratoria*, todos los medios posibles de persuasión; y como esta persuasión no se ejercita sobre cosas abstractas, sino sobre intereses de la vida humana, es claro que la Retórica, aunque participe del carácter de la Lógica por estudiar una manera y forma de razonamiento, participa igualmente de la Etica por la materia de este razonamiento (παραφυές τι τῆς διαλεκτικῆς εἶναι καί τῆς πέρὶ τὰ ἤθη πραγματείας). La *Retórica* de Aristóteles comprende, pues, una lógica oratoria (teoría del *entimema* ó silogismo oratorio, y del *ejemplo* ó *inducción ora-*

1 No se trata aquí de la forma externa de razonamiento conocida con el nombre de *entimema*.

y completan. En Aristóteles, la cuestión de método y de lugar en el sistema es esencial, y debe resolverse antes que ninguna otra. Por aquí em-

toria), una psicología y ética oratorias (tratado de las pasiones y de las costumbres) y, por último, aunque en lugar muy secundario, una teoría de la composición y del estilo. La utilidad de la Retórica la prueba Aristóteles por la consideración de que, aun siendo por naturaleza mejores lo bueno y lo justo que sus contrarios, quedarían muchas veces desvalidos, si la elocuencia no les ayudase, más poderosa en esto que la ciencia pura, que no puede dirigirse á la muchedumbre indocta.

En la Retórica de Aristóteles aparece por primera vez la división de los tres géneros oratorios: *deliberativo, judicial* y *epidíctico* ó *demostrativo* (συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν). Pero esta división tiene en Aristóteles un sentido profundo; á cada uno de los tres géneros corresponde una de tres grandes ideas: al deliberativo, la idea de lo útil (τὸ συμφέρον); al judicial, la idea de lo justo (τὸ δίκαιον); al demostrativo, la idea de lo honesto ó de lo bello en el sentido de honestidad moral (τὸ καλὸν). Nacen de aquí las tres grandes divisiones de esta Retórica inmortal concebida bajo el plan de estos tres fecundísimos conceptos. Con tal clave será fácil penetrar en la riquísima selva de sus detalles, no aprovechados ni entendidos siquiera por la mayor parte de los preceptistas vulgares. Aun en el libro III, relativo á la elocución y á la disposición, que parece inferior á los otros dos, hay mucho que aprender. La distinción clarísima y fundamental entre la lengua del orador y la lengua del poeta (ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστί); el consejo exquisito de ocultar el arte para lograr el efecto de la persuasión 1;

1 *Tened un método, pero ocultadle*, repite W. Hamilton en su excelente *Lógica parlamentaria*.

pezaremos á conocer que tiene mucho de fantástica y soñada la oposición entre Aristóteles y su maestro.

la teoria de la *proporción* como base de la metáfora; la enérgica frase con que condena el abuso de los epítetos, preceptuando que han de ser condimento y no alimento (ἥδυσμα οὐκ ἔδεσμα); el fundamento filosófico que ha dado á la doctrina del período por la doctrina del *límite* (principio análogo al que sirve de base á la *filosofía del estilo* de Herbert Spencer); el profundo sentimiento del valor de la imagen que habla á los ojos, son rasgos críticos de primer orden, bien dignos de la inteligencia más vasta y luminosa que han conocido los siglos, tan penetrante en lo pequeño como en lo grande, tan abierta á los rayos de la belleza como á los de la verdad. Pero no se olvide que la *Retórica* de Aristóteles, lo mismo que su *Lógica* y su *Poética*, tienen un carácter esencialmente formal, y que, por consiguiente, no deben buscarse en ellas vagas y poéticas fórmulas como las del misticismo platónico, sino maravillas de disección analítica. Para Aristóteles, la retórica es ciencia de conceptos, no ciencia de cosas (λόγων οὐ πράγματων). Ni siquiera hace entrar el elemento estético en su definición de la elocuencia, si bien él mismo parece reconocer esta omisión, presentando con más ó menos desarrollo una teoría del estilo. Y, sin embargo, la técnica positiva y la independencia del arte, ¡cuánto más deben al que llama *árido* y *descarnado* (sólo porque es sobrio, positivo y severo) Aristóteles, que al divino autor del *Gorgias* y del *Fedro!*

No creo necesario añadir nada sobre la *Pequeña Retórica* ó *Retórica á Alejandro*, que todavía sigue imprimiéndose entre las obras de Aristóteles, aunque marcada con el asterismo de las obras apócrifas. Spengel, fundado en un pasaje de Quintiliano (III, 4), se la atribuye á Anaximenes de Lampsaco, y la ha publicado con su nombre (*Anaximenis Ars Rethorica quæ*

Como en Platón, la Retórica, en el sistema de Aristóteles, se desprende y deriva de la Dialéctica; pero no es toda la Dialéctica, sino una parte suya.

---

vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum: Zurich, 1844). Véase además su eruditísima Συναγωγὴ τεχνῶν (Stuttgardt, 1828), y el examen crítico que de ella publicó Rossignol en el *Journal des Savants* (1840).

Un interesante pasaje del libro XIII de la *Metafísica* ha inducido á algunos á creer que Aristóteles había escrito un libro especial sobre *lo Bello;* pero lo único que allí anuncia es que pensaba tratar en otra parte de las formas matemáticas de lo Bello (orden, proporción, simetría).

Como los libros de Aristóteles, para ser rectamente entendidos, no deben aislarse nunca de la enciclopedia de que forman parte y dentro de la cual reciben luz unos de otros, conviene leer, en los libros VII, VIII, IX y X de la *Ética á Nicómaco*, todos los capítulos que se refieren á la teoría del placer, y á la teoría de la amistad y del amor.

Finalmente, puede ser útil la lectura de los *Problemas*, entre los cuales hay algunos de psicología estética; v. gr.: «¿Por qué todos los grandes hombres han sido de temperamento melancólico?» «¿Por qué oímos con mayor agrado una narración que tenga unidad que una serie de acontecimientos inconexos.» «¿Por qué no nos deleitan las historias demasiado antiguas, ni tampoco las que son demasiado nuevas?» «¿Por qué el filósofo se cree superior al orador?» «¿Por qué es más agradable el canto acompañado de la flauta que acompañado de la lira, y el canto acompañado de una sola flauta ó de una sola lira que de muchas?» «¿Por qué las sensaciones del oído tienen valor y significación moral, y no la tienen las de los otros sentidos?» «¿Por qué todos los hombres se deleitan con el ritmo, el canto y la música?» «¿Por qué es más agradable oir la música ya sabida que la que no se ha oído antes?»

Es extraño que en su tratado del *alma* y en sus opúsculos

El capítulo IV del tratado de la *Hermeneia* ó *Interpretación* nos enseña que son asunto de la Lógica las proposiciones que encierran un juicio,

psicológicos nada importante haya consignado Aristóteles sobre el poder de la fantasía *poética* ó creadora, mucho más cuando discurre larga y sutilmente sobre la fantasía sensible en general.

Por el contrario, es de grande importancia cuanto se dice sobre la Música en el libro VIII de la *Política*, consagrado todo él á la teoría de la educación. (Advierto que Barthélèmy St.-Hilaire y otros editores modernos han cambiado, con buenas ó malas razones, el orden de los libros de la *Política*, y en ellos es libro V el que yo, para evitar confusiones, sigo llamando VIII.) Bajo el nombre de Música, es evidente que Platón, lo mismo que Aristóteles, comprende la poesía lírica, puesto que entre los antiguos eran inseparables las dos artes. Pone de manifiesto el carácter desinteresado, *inútil* ó liberal de la Música, lo mismo que el de la Pintura, «que principalmente se ha de aprender para aguzar los sentidos y el entendimiento en la contemplación de la hermosura de los cuerpos.» El buscar en las artes la utilidad y el fruto no es cosa digna de un espíritu magnánimo é *ingenuo*. Admite, no obstante, en un sentido más elevado la influencia pedagógica de la Música y su efecto moral, como placer noble y puro, que concurre al fin supremo de la vida, modificando y mejorando las disposiciones del alma por el influjo del entusiasmo, y purificando los afectos reales mediante la imitación artística de los mismos afectos (doctrina idéntica en el fondo á la famosa *de la purificación*, enseñada en la *Poética*). Otros preceptos recuerdan, aunque mitigado, el rigorismo de la *República* de Platón. Aristóteles proscribe, lo mismo que su maestro, la flauta, por no ser instrumento *ético*, sino propio para excitar las pasiones; proscribe, además, los instrumentos de cuerdas como *pectides* y *barbitones*, *los heptágonos, trigonos, sambucos*, y todos los

una afirmación ó una negación, pero no las *optativas* y *condicionales*, cuyo examen pertenece á la Retórica y á la Poética, de quienes es el mundo de la persuasión, del razonamiento aproximado y verosímil, de la *psicagogía*, admirablemente idealizada en el *Gorgias* de Platón.

No son *ciencias* la Retórica y la Poética, ni en el sentido aristotélico ni en el platónico, puesto que no tienen por objeto la contemplación pura de la verdad absoluta, eterna é inmutable. Son, pues, artes. ¿Y qué es arte? pregunta Aristóteles en el libro VI de la *Moral á Nicómaco*. Y responde: «Facultad de *crear* lo verdadero con reflexión;» ó más literalmente traducido: *un hábito poético* (esto es, *activo*) *ó creador por medio de razón verdadera* [1]. El principio de esta creación está en el artista que la crea, y no en el objeto creado. La incapacidad contraria al arte *realiza lo falso con reflexión.* Conforme al sentido general de la filosofía del Estagirita, hemos de distinguir, en toda obra de arte, la materia, la forma, y el acto

que exigen mucho esfuerzo de mano. Pero estas trabas se refieren á la Música empleada como medio de educación general, no como estudio especial de los que se preparan para ejercitarse en los certámenes, si bien hacia estos artistas afecta Aristóteles cierto desprecio, que llega hasta llamarlos *mercenarios* y degradados.

1 Ἡ μὲν οὖν τέχνη, ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ἐστιν. Los intérpretes latinos, incluso el de la colección Didot, que es anónimo, traducen muy imperfectamente: «Ars est habitus quidam cum vera ratione conjunctus, operis alicujus efficiens.»

creador que se interpone entre la materia y la forma. De la relación entre la materia y la forma resulta una nueva esencia, *conforme á la idea que hay en la mente del artífice* (doctrina rigurosamente platónica); pero la actividad artística del hombre no se confunde jamás con la de las fuerzas naturales, porque obra con razón é inteligencia.

No ha llegado íntegra á nosotros la Poética, y disputan sin término los críticos sobre el orden y colocación de los fragmentos que hoy poseemos. Aquí nos limitamos á exponerla conforme á la edición de Bekker (1831, Berlín), dejando para el resto de esta obra las mil cuestiones críticas que su estudio sugiere. Ante todo, conviene conocer el texto, sin ninguna preocupación anterior.

Los capítulos, según la división más generalmente admitida y más racional, son veintiséis, y deben tenerse por parte pequeña de la obra original, en la cual Aristóteles se propuso tratar (como al principio de la parte conservada expresa) de la poesía y de sus géneros, y de la esencia de cada uno de ellos, y cómo se han de componer las fábulas para que la poesía resulte hermosa, y cuántas y cuáles son sus partes.

El principio capital de la Poética es el de *imitación (mimesis)*. La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámbica y la mayor parte de las especies de la aulética [1] y de la citarística, coinciden todas

1 La *aulética* es el género de poema musical que emplea por instrumento la flauta, como la *citarística* emplea la cítara. La *Syringa* parece ser el mismo instrumento pastoril llamado

en ser imitaciones. Y difieren por tres cosas: 1.ª, por el medio de imitación; 2.ª, por las cosas imitadas; 3.ª, por la manera de imitar. En otras artes se imita con colores y figuras; aquí con el ritmo, con la armonía y con la palabra, ya separados, ya juntos estos tres elementos. De la armonía y del ritmo sólo hacen uso la aulética y la citarística, y otras músicas del mismo género, v. gr., la *Syringa*. Con el ritmo figurado y destituído de armonía imitan los danzantes las costumbres y las pasiones humanas. Con la palabra sola imitan la epopeya y otros géneros poéticos. Aristóteles no considera como exclusiva forma de la poesía la palabra métrica; puesto que concede el título de poesía á los *Mimos* de Sorfon y de Xenarco, y hasta á los razonamientos socráticos, ó sea á los diálogos de Platón. Los géneros poéticos no se han de subdividir por el metro elegiaco, épico, etc., como solía hacerse entre los griegos, sino por la calidad de la imitación. Es absurdo llamar épico á un poema sobre la medicina. ¿Ni qué relación puede haber entre Homero y Empédocles? Al primero debemos

por los latinos *fístula*. Sobre éstos y otros términos musicales de la Poética de Aristóteles se ha discutido largamente; pero tal discusión es secundaria para nuestro intento. La *Orquéstica*, á que más adelante se refiere Aristóteles, es la danza mímica. Los *nomos* (según se infiere de varios capítulos de los *Problemas*) eran unos cantos de índole dramática y ditirámbica, no divididos en estrofas y antistrofas, y Aristóteles conjetura que debieron su nombre á la antigua costumbre de ser cantadas las leyes (νόμοι) con cierto ritmo vago. Pero todo esto es obscurísimo y materia de pura erudición.

llamarle poeta, y al segundo *fisiólogo* ó *naturalista.*

Hay géneros poéticos que emplean simultáneamente los tres medios, es á saber: la armonía, el ritmo y el metro; así el ditirambo, la tragedia y la comedia, aunque no todos estos géneros usan simultáneamente los tres modos de imitación [1].

Las costumbres imitadas han de ser forzosamente buenas ó malas. También en esto difieren entre sí poetas y pintores. Polignoto hacía á los hombres más bellos y fuertes de lo que son, Pauson peores, Dionisio tales como son. Las mismas diferencias pueden hallarse en la orquéstica, en la aulética, en la citarística y en toda composición prosáica, ó poética sin música. Así, Homero pinta á los hombres mejores que son, Cleofon iguales, Hegemon de Tasos (el primero que escribió parodias) y Nicocares, el autor de la *Deliada*, peores que son. Lo mismo acontece en el ditirambo y en el *nomo*, v. gr., en *Los Persas* y *El Cíclope* de Timoteo y de Filoxeno. En esto difieren radicalmente la tragedia y la comedia, porque la una quiere presentar á los hombres mejores que son, la otra peores [2].

Aunque el objeto de la imitación sea el mismo, se distingue la poesía por el modo de imitar, según que el poeta habla por sí, ó introduce otros personajes (como lo hace Homero), ó lo convierte todo en drama y en acción. Así, dos artistas pueden convenir en el objeto imitado y

1 *Poét.*, cap. I.
2 *Poét.*, cap. II.

no en la manera de imitación. Por ejemplo, Sófocles y Homero pertenecen al mismo género, en cuanto uno y otro imitan lo mejor de la naturaleza humana; pero, por otro concepto, Sófocles pertenece á la misma categoría de imitadores que Aristófanes, puesto que ambos imitan dramáticamente [1].

Dos causas naturales tiene la poesía. Es la primera el instinto de imitación, que distingue al hombre entre todos los animales y le hace remedador desde su infancia. La imitación agrada siempre, y aun los objetos que vemos con disgusto en la realidad (bestias horribles, cadáveres, etc.), nos agradan en representación fiel. ¿Y por qué? Porque el conocer no es un deleite exclusivo de los filósofos, sino de todos los hombres, aunque en menor grado. Por eso, cuando ven la imagen de una cosa, se regocijan con la exacta representación si conocen el objeto representado, y si no, se alegran con la ejecución y los colores [2].

Implícitamente viene á reconocer aquí Aristóteles que no es la imitación el único fundamento del placer estético, y lo confirma aún más, señalando como causa segunda el instinto de la armonía y del ritmo, que guiaron á los hombres en la primitiva improvisación, en que todos los gé-

1 *Poét.*, cap. III. Luego habla Aristóteles de la contienda entre Megarenses y Sicilianos, sobre la invención de la comedia, de la etimología de la palabra, etc.

2 *Poét.*, cap. IV.

neros aparecían aún revueltos y confundidos. Llegó día en que los hombres de más ingenio subdividieron la poesía en especies, según la índole de cada cual, inclinándose unos á la imitación de las acciones de los mejores, otros á las de los peores; componiendo unos sátiras, otros himnos y encomios. No conocemos nada anterior á Homero; pero él sirvió de modelo á la imitación dramática, siendo su *Margites* [1] ejemplar de lo cómico, como su *Iliada* y su *Odisea* de lo trágico. Cuando estos géneros de segunda formación aparecieron, repartiéndose los despojos de la antigua epopeya que en su seno lo encerraba todo, la tragedia sustituyó al poema heróico ó encomiástico. Pero ¿la tragedia ha alcanzado ya toda su perfección, ora en sí misma, ora con relación á los espectadores? Aristóteles propone esta cuestión sin resolverla.

En cambio, insiste en tener la improvisación por fuente y primera forma de la poesía dramática, y en marcar de un modo indeleble el primitivo carácter lírico de ésta, que hace venir de los cantares ditirámbicos y fálicos, por una serie de transformaciones, en parte fatales, en parte derivadas del ingenio de los poetas. Introduce Esquilo dos actores, abrevia el coro y establece la distinción del *protagonista*. El metro yámbico sustituye al trocáico, porque la *naturaleza* destinó el yámbi-

1 Este *Margites*, que corría á nombre de Homero, con fundamento ó sin él, era un poema yámbico de carácter satírico.

co para el diálogo, como el trocáico para la danza satírica [1].

Es la comedia imitación de lo peor, pero no de cualquiera especie de peor, sino de una sola de sus maneras, que es lo ridículo. Son caracteres de lo ridículo el no ser doloroso, funesto ni destructivo, v. gr., un rostro feo, pero que denuncia salud. De la comedia dice poco Aristóteles, fuera de este general concepto. Su poética, tal como hoy la tenemos, es poética trágica, y por eso abandona bien pronto las esferas de lo ridículo, para tratar de las semejanzas y diferencias entre la epopeya y la tragedia. Convienen en ser imitación de lo mejor por medio de palabras, y difieren sólo en el metro; en la forma, que aquí es dramática y allí narrativa; y en la extensión, puesto que la *tragedia procura encerrarse en un giro de sol ó traspasarle poco*, y la epopeya tiene indefinido tiempo, *aunque al principio otro tanto acontecía con la tragedia.*

De las partes de cantidad, unas son comunes á los dos géneros, otras exclusivas de la tragedia. Todo lo que tiene la epopeya puede tenerlo la tragedia, pero no al contrario; y quien pueda juzgar de la una, podrá juzgar de la otra [2].

Aristóteles define la tragedia: «imitación de una acción grave, completa ó perfecta, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuídos los ornamentos en sus diversas partes;

1 *Aptumque rebus agendis* llamó Horacio al verso yámbico.

2 *Poét.*, cap. V.

en forma de acción y drama, y no de narración; sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones. Llamo discurso deleitoso al que junta el ritmo con la armonía y el canto; y digo que estos ornatos están distribuídos en varias partes, porque unas tienen el metro solo, y otras la música.»

Siendo la imitación de la tragedia dramática ó activa, sus partes han de ser la exhibición escénica, la *melopea* y las palabras, ó, lo que es lo mismo, la composición de los metros *(synthesis).*

Y como la tragedia imita una acción entre personas vivas, que se distinguen y caracterizan por costumbres y pensamientos que los hacen felices ó desdichados, síguese que la fábula *(mythos)* es la *composición, orden ó síntesis* de los hechos; en una palabra, la imitación de la acción; y se llaman costumbres todo lo que caracteriza al que obra ó es sujeto de esta acción. Las costumbres se manifiestan por el pensamiento, y éste por las palabras. Seis son, pues, las partes integrantes de todo drama: *fábula, costumbres, palabras, pensamientos, espectáculo* y *melopea.*

De estas partes, la primera y más esencial es la fábula, porque la tragedia es imitación, no de la naturaleza humana en general, sino del movimiento y agitación de la vida y de la felicidad ó del infortunio. Y como la felicidad consiste en la acción, y como el fin de la tragedia es una acción y no un simple modo de ser, síguese que las cualidades del individuo estarán determinadas por las costumbres; pero sólo la acción determinará

la felicidad ó la infelicidad. No se imita la acción para llegar á las costumbres, sino las costumbres para la acción, porque la acción ó la fábula es el término á que mira toda la tragedia, y el fin es lo principal en todas las cosas. Sin acción no hay tragedia; pero sin pintura de costumbres puede haberla, y la hay en muchos poetas, *en casi todos los modernos* (dice Aristóteles). Así difieren en la pintura Zeuxis y Polignoto, siendo el primero buen *ethógrafo* ó pintor de costumbres, mientras que el segundo no sobresale en la expresión moral. Ni las costumbres, ni las palabras, ni los pensamientos felices constituyen la obra de la tragedia, y es muy preferible un drama que, aun siendo débil en la parte de caracteres, tenga fábula y acción. Partes de la acción son los medios más eficaces de conmover el alma en la tragedia: las *peripecias* y las *anagnórises*. Ni se ha de tener por cosa fácil y baladí la acción. Los principiantes, antes aciertan en las palabras y en las costumbres que en la fábula. Ella es el principio y como el alma de la tragedia, y tiene sobre las demás partes de ella la misma prioridad y excelencia que tiene el dibujo sobre el colorido en la pintura [1].

Aristóteles no ha discurrido, en los fragmentos conservados de su Poética, sobre todas las partes en que él divide la tragedia. Desde luego excluye del arte y de la filosofía técnica todo lo concerniente á la declamación y al aparato escénico, afirmando desdeñosamente que la tragedia pue-

1 *Poét.*, cap. VI.

de vivir sin la representación y sin los histriones.

Del mismo modo, el tratado de las costumbres ha de buscarse en la Retórica y en los libros morales. Aquí se trata, si no exclusiva, preferentemente, de la fábula, y ante todo, de su extensión. Hay cosas que son totales sin tener extensión. Llámase *total* lo que consta de principio, medio y fin. Toda fábula dramática, bien compuesta, debe tener estas tres partes.

Y aquí Aristóteles apunta (no más que apuntar) una fórmula estética, provisional y relativa, del género de aquéllas que su maestro había rechazado en el *Hipías Mayor*. La belleza de todo compuesto, ya sea animal, ya de cualquier otro género, consiste en cierto orden de partes y en cierta extensión. Un animal muy pequeño no puede ser bello, porque la visión no es distinta cuando dura poco; y al contrario, en un animal de diez mil estadios la percepción no puede ser completa ni abarcar el conjunto.

Por una razón semejante, la extensión de la fábula ha de ser tal que pueda fácilmente recordarse. Y si no nos guiamos por las condiciones materiales de los *agones* ó concursos, sino por la naturaleza de la acción misma, *la mejor será la más amplia*, con tal que pueda abarcar el espectador la totalidad de los sucesos necesarios y naturales que hacen pasar al protagonista de la felicidad al infortunio, ó al contrario [1].

Aristóteles, partidario de una forma de drama

1 *Poét.*, cap. VII.

amplísima (dentro de la cual podrían caber holgadamente el drama español y el de Shakespeare y el de Schiller), no ha hablado de más unidad que de la de acción. No se constituye ésta, como en la historia, por la unidad del personaje principal. Muchas y distintas cosas pueden acaecer á un solo hombre sin que constituyan una acción dramática. En esto pecaron los autores de la *Heracleida* y de la *Teseida*, no dando á sus epopeyas más unidad que el nombre de sus héroes. Homero, que les aventajó en esto como en todo, no incluye en la *Odisea* todas las aventuras de Ulises, v. gr., su herida en el Monte Parnaso, su fingida locura, etc., porque tales hechos no están enlazados entre sí natural y forzosamente; sino que escogió una acción sola para cada uno de sus poemas.

La fábula, pues, debe imitar una acción sola, íntegra, y cuyas partes estén enlazadas de tal manera, que no se pueda alterar una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo ó dejar de existir, no es parte integrante de este todo [1].

No consiste la obra del poeta en decir las cosas tales como son, sino tales como han podido ser. Ni difieren únicamente el historiador y el poeta por escribir el uno en prosa y el otro en verso. Aunque pusiéramos en metro los escritos de Herodoto, no dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador cuenta las cosas que sucedieron, y el poeta las que pudieron ó debieron

1 *Poét.*, cap. VIII.

suceder. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave ó más profundo que la historia [1], porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular y relativo. Lo universal es lo que, según la naturaleza ó la necesidad, hubiera hecho tal ó cual individuo, dado su carácter: á la poesía toca ponerle nombre. Lo particular, al contrario, es lo que Alcibiades ha hecho, ó lo que en relación á él se ha hecho verdaderamente. Esto se ve más claro en la comedia, donde hasta los nombres son fingidos, que en la tragedia, donde suelen ser históricos ó creídos tales. Tragedias hay, no obstante, en que intervienen personajes de pura invención, y otras

1 Este principio se cita generalmente mal, como todo lo que se cita de memoria: «La poesía es más *verdadera* que la misma historia.» Aristóteles no gustaba de estas fórmulas brillantes y paradógicas, que tanto abundan en los modernos: σπουδαιότερον, que es el comparativo usado por Aristóteles, nunca ha querido decir *más verdadero*, sino *más grave ó más serio*. Si se traduce *verdadero*, habrá que distinguir entre la *verdad metafísica* y *moral*, que es mayor en la poesía que en la historia, y la *verdad histórica*, que indisputablemente es mayor en la historia que en la poesía. Por lo demás, todos los traductores de Aristóteles han entendido perfectamente estas palabras suyas. No citaré más que á los españoles: Flórez Canseco (1778) traduce: «más filosófica y *más instructiva* que la historia.» Goya y Muniain (1798): «más filosófica y *doctrinal* que la historia,» y mejor que ninguno de ellos había interpretado D. Jusepe A. González de Salas (en 1633): *«más grave y philosóphica profesión es la de la Poesía que la de la Historia.»*

que son enteramente inventadas, como la *Flor*, de Agatón, y nada pierden por eso. Y acontece, no rara vez, que los nombres históricos no son conocidos de los espectadores, y con todo eso la tragedia produce su efecto, el cual bien se ve que no depende de los nombres ni de la realidad histórica; aunque hará bien el poeta que la imite, porque de las cosas realmente acaecidas, muchas son probables y verosímiles, y caen así bajo la jurisdicción del poeta.

De las acciones sencillas, las episódicas son las menos recomendables. Llámase episódica aquella fábula cuyos incidentes no están enlazados entre sí por naturaleza ni por necesidad, sino por capricho ó caso fortuito. Hacen estas fábulas los malos poetas por incapacidad, los buenos por consideración á los histriones, alargando la acción más de lo que ella consiente, y destruyendo á veces su tejido.

No basta que la acción sea una é íntegra. Debe excitar el terror y la compasión, y esto, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros. Aun los mismos efectos de la casualidad resultan más asombrosos cuando parecen previstos y ordenados por voluntad superior; v. gr., cuando en Argos la estatua de Mitis cayó sobre su matador, que la contemplaba [1].

Las fábulas, lo mismo que las acciones, se dividen en simples y en *implexas*. Llámase simple la

1 *Poét*, cap. IX.

acción una y continua sin *peripecias* ni *anagnórisis; implexa* la que tiene *anagnórisis* ó *peripecia*, ó las dos cosas á la vez. Una y otra han de estar producidas lógicamente por lo que precede. Y advierte Aristóteles que no es lo mismo preceder que producir [1].

La *peripecia* es una modificación de los acaecimientos, forzosa ó verosímil. Véase el *Edipo Rey*.

La *anagnórisis* es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad ú odio entre los personajes. Es la mejor *anagnórisis* la mezclada de peripecia: así la de *Edipo*. El reconocimiento puede ser, ó simple, como en esta tragedia, ó recíproco y doble, como el de Ifigenia y Orestes en Eurípides.

El *pathos* no es para Aristóteles otra cosa que una acción destructiva y dolorosa; v. gr., las muertes en escena, los tormentos, las heridas y otras cosas tales [2].

La tragedia, por su extensión, se divide en *prólogo*, *episodio*, *éxodo*, *coro*, y éste en *parodos* y *stasimon*.

Tornando Aristóteles á las partes cualitativas de la tragedia, nos enseña en el cap. XIII que no se ha de hacer pasar á los buenos de la felicidad al infortunio, porque esto no produce terror ni compasión, sino horror; ni á los malos del infortunio á la felicidad, porque nada hay menos trágico que esto, ni más incapaz de producir efectos

1 *Poet.*, cap. X.
2 *Poet.*, cap. XI.

terroríficos y filantrópicos. Ni conviene que el malo pase de la dicha al infortunio, porque semejante desenlace sería filantrópico, pero no produciría ni compasión ni terror. La compasión nace de la desgracia no merecida, y el terror, de ver padecer á un semejante nuestro.

El personaje, pues, debe ser escogido entre los nobles y excelentes; pero no ha de ser extremado en virtud ni en justicia, ni tampoco ha de haber caído en infortunio por maldad ó crimen horrible, sino por algún pecado ó falta, como Edipo, Tiestes y otros de semejante linaje.

En suma: la fábula simple es preferible á la fábula doble; al cambio de mal en bien ha de anteponerse el de bien en mal, y éste, no por índole depravada, sino por flaqueza de un hombre antes bueno que malo. Por eso la tragedia se ha encerrado en muy pocos linajes y casas reales, cuya historia ofrecía tales argumentos en abundancia. Censuran algunos á Eurípides, viendo que sus poemas suelen acabar lastimosamente. Y, sin embargo, Eurípides, por eso mismo, es el más trágico de los poetas, aunque peque alguna vez en la economía de la tragedia, y son sus piezas las que mejor parecen y más agradan en la escena y en los certámenes. Algunos prefieren la fábula doble, como en la *Odisea*, con doble desenlace para buenos y malos. Suele gustar el público de estas obras, y los poetas siguen el gusto del público: pero, á la verdad, semejante desenlace más propio que de la tragedia parece de la comedia, donde todos los personajes, aunque sean como Ores-

tes y Egisto, se reconcilian al final, y nadie mata ni muere [1].

El terror y la compasión pueden nacer del espectáculo, y también del curso de los acaecimientos, lo cual es preferible, y arguye mayor ingenio en el poeta. Conviene que, aun sin verla con los ojos del cuerpo, produzca la fábula todo su efecto trágico, como acontece en la de *Edipo*. Por el contrario, el efecto del espectáculo es cosa que apenas pertenece al arte literario. Y de los que por medio del espectáculo intentan producir, no lo terrible, sino lo horrible, bien puede decirse que salen de los límites de la tragedia, la cual no debe producir todo género de efectos, sino solamente los que son propios de su índole. La compasión y el terror han de nacer, pues, de la imitación y de la fábula misma.

Toda acción es entre personas amigas, enemigas ó indiferentes. Si un enemigo mata á su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho en sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos ó allegados; si el hermano mata ó quiere matar al hermano, el hijo al padre, la madre al hijo, el hijo á la madre, etc., etc., la acción será verdaderamente trágica. Se han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes, y la de Erifile por Alcmeon; pero usando discretamente de los datos tradicionales.

1 *Poét.*, cap. XIII.

El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, matadora de sus hijos; ó por ignorancia, v. gr., en *Edipo*, donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse á la víctima antes de consumar el crimen. Otras maneras no caben, porque en cualquier caso ha de cometerse el crimen ó no cometerse, conociendo ó sin conocer á la víctima.

De estas maneras, la de estar á punto de consumar el acto con pleno conocimiento y no consumarle, impedido por fuerza mayor, es la peor de todas, pues queda íntegro lo odioso y falta lo trágico. Así es que son raros los ejemplos de ella; v. gr., el arrebato de Hemon contra Creonte en la *Antígona*. Mejor es que la acción llegue á consumarse por ignorancia, y que el reconocimiento venga después. Entonces el crimen pierde su odiosidad, y el reconocimiento es terrible. Así el de Mérope, en el *Cresfonte* de Eurípides, cuando va á herir con la segur á su hijo, y de pronto le reconoce; ó el de *Ifigenia en Táurida*, donde la hermana está á punto de inmolar al hermano. Por buscar estos efectos patéticos, se han encerrado los trágicos en aquellas familias que los ofrecían en gran copia [1].

Las costumbres en una tragedia han de reunir cuatro condiciones. Primera y principal, que sean *buenas* ó *convenientes*, respondiendo las palabras y las acciones á la intención. Esta *bondad* poética es la que Aristóteles busca, añadiendo que

1 *Poét.*, cap. XIV.

puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres, «por más que éstas (añade) sean generalmente menos buenas, y los esclavos totalmente malos.» Segunda, que sean *convenientes* ó *armónicas*, porque en la mujer, v. gr., no sentarían bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean *semejantes*. Cuarta, que sean *iguales*, es decir, consecuentes, pues aunque el personaje sea *anómalo*, la imitación debe presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de costumbres malas sin necesidad: Menelao en el *Orestes* de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: *Ifigenia en Aulis*, suplicante primero y heróica después.

En las costumbres como en la composición de la fábula se ha de buscar siempre lo necesario ó lo verosímil; de suerte que, dado un carácter, sea forzoso ó verosímil que diga ó haga esto ó lo otro, ó que tal cosa acaezca después de tal otra.

Evidente es que el desenlace debe nacer de la misma fábula, y no venir traído por una máquina, como en la *Medea* de Eurípides. Sólo puede admitirse la máquina para los sucesos que están fuera del drama, ya sean anteriores y no conocidos de los personajes, ya cosas futuras que se anuncian y vaticinan, porque los dioses todo lo ven. Pero nada irracional se admite en el drama.

Y como la imitación de la tragedia es imitación *de lo mejor*, conviene parecerse á los buenos artífices de retratos, que, conservando la propia forma del original, le hacen, con todo, más hermoso. Y así el poeta, imitando á los hombres ira-

cundos ó tímidos ó de otra especie cualquiera, debe convertirlos en un *paradigma* ó dechado de su respectivo carácter. Así el Aquiles de Agatón y el de Homero [1].

Aristóteles ha distinguido sutilmente varias especies de *anagnórisis* ó *reconocimientos*. Primera y menos técnica (ó como diríamos hoy, menos artística), la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como las cicatrices; ora externos á él, como los collares). Es preferible esta especie de anagnórisis cuando se junta con la peripecia: así el baño de Ulises en la *Odisea*. La segunda manera requiere más arte, y es toda invención del poeta: á ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táurida*. La tercera especie es *por adivinación* ó *reminiscencia*, v. gr., el llanto de Ulises en casa de Alcinóo, cuando oye cantar al citarista. El cuarto reconocimiento es por *silogismo*, v. gr., el de la *Electra* de Sófocles, y aun es mejor esta *anagnórisis* cuando se complica con algún paralogismo ó razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la *anagnórisis* que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia en Táurida* [2].

Es necesario que el poeta se coloque mentalmente en el lugar de los espectadores. Así verá todas las cosas mejor y como si las tuviera delan-

1 *Poét.*, cap. XV.
2 *Poét.*, cap. XVI

te, y conocerá lo que conviene al asunto y lo que no conviene. Pero aún es más indispensable que se imagine colocado en las mismas situaciones que sus personajes, participando de ellas por el oculto poder de la simpatía. Sólo se agita de veras el que internamente está agitado; sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso. Por eso exige la poesía una naturaleza, ó fácil para modelarse y hacerse plástica, ó ardiente y propensa al éxtasis y al entusiasmo.

Ha de pensarse primero la idea total de la fábula, y desarrollarla luego por medio de episodios. Aristóteles da un ejemplo de este procedimiento abstracto, discursivo y antipoético, exponiendo sin nombres el argumento de la *Ifigenia en Táurida:* «Una doncella iba á ser sacrificada...» etc., etc. Falta saber qué verdadero poeta ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro dramático en una iluminación súbita [1].

En toda tragedia hay *nudo* y *desenlace*. Lo que precede á la acción y la acción misma constituyen el nudo; lo demás el desenlace, es decir, el tránsito de la fortuna próspera á la adversa, ó al contrario.

Cuatro especies pueden distinguirse de tragedias: la *implexa* con *anagnórisis* y *peripecia;* la *patética*, como los *Ayaces* y los *Ixiones;* la *ética*, como los *Phtiotides* y el *Peleo;* la *homóloga* ó simple, como el *Prometeo* y todas aquellas en que intervienen personajes del mundo infernal.

1 *Poét.*, cap. XVII.

Si no es posible reunir en una obra sola las condiciones de todas estas especies de tragedia, procúrese, á lo menos, alcanzar la mayor parte y las mejores. «Cosa más necesaria que nunca hoy (añade el Estagirita), en que la abundancia de poetas es tal y los géneros parecen tan agotados, que de cada poeta se exige que cifre y compendie todas las cualidades de los restantes, y no que muestre sólo aquélla en que él sobresale, siendo, v. gr., feliz en el enredo y no en el desenlace, ó al contrario.»

No se ha de hacer de la tragedia una obra épica de muchas acciones ó fábulas, poniendo, v. gr., toda la guerra de Troya en una sola tragedia, como intentó Agatón. Porque en la epopeya pueden tener los episodios proporcionada extensión y conveniente desarrollo; pero en el drama camina todo rapidísimamente, y á veces contra la verosimilitud, obedeciendo á una razón más alta, «porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil.»

El coro se ha de estimar como uno de los actores y como parte de la pieza, con su papel propio en ella, al modo de los coros de Sófocles, y no de los de Eurípides, ni menos de los de Agatón, que así pueden pertenecer á una tragedia como á otra. La introducción de coros extraños al argumento de la pieza, es tan reprensible como la de episodios pegadizos [1].

1 *Poét.*, cap. XVIII. El XIX, XX y XXI pertenecen á la Gramática mucho más que á la técnica artística. La teoría de

Hasta aquí lo relativo al teatro, que forma, digámoslo así, el nervio de la *Poética*. En los capítulos siguientes discurre el Estagirita sobre las condiciones del estilo poético: claridad y elevación. La claridad procede del empleo de palabras propias; la elevación, del uso de palabras extraordinarias, de metáforas, etc. Pero si sólo de estos elementos figurados y exóticos se compusiera el lenguaje, resultaría un puro enigma ó un puro barbarismo. Para evitarlo, deben combinarse los dos elementos de claridad y elevación, huyendo del exceso en todo. En el empleo de las metáforas es donde más se conoce y da muestra de sí una índole generosamente poética, porque la esencia de la metáfora consiste en descubrir entre los objetos ocultas semejanzas, que los ojos del vulgo no perciben.

La epopeya está estudiada por Aristóteles sólo á la luz de la poesía dramática, á cuyas reglas más ó menos violentamente quiere adaptarla. Ha de formar, como la tragedia, un conjunto dramático con una sola acción entera y completa, que tenga principio, medio y fin, de suerte que sea como un animal perfecto. Y no basta la unidad de la historia, porque en la historia no se expone una acción sola, sino todo lo que en un tiempo dado ha acaecido á una persona ó á muchas, sea cual fuere la relación que tengan los acaecimientos entre sí. De este modo suelen coincidir en la

los pensamientos (διάνοια) la reserva Aristóteles para sus libros de Retórica. De la *declamación* prescinde totalmente.

historia dos hechos que no tienen el mismo fin. En esto, como en todo, aventajó Homero al resto de los poetas, no tomando por asunto la guerra de Troya, aunque fuese una empresa épica con principio y fin, sino escogiendo una parte de ella, y enriqueciéndola y dilatándola con varios episodios. Al contrario: otros épicos han tomado por asunto de sus composiciones una época entera ó una acción extensa, v. gr., las *Cipriacas* ó la *Pequeña Iliada*, de cada una de las cuales pueden sacarse muchos asuntos de tragedia, al revés de la *Iliada* y de la *Odisea*, que dan sólo uno ó dos [1].

La tragedia es siempre para Aristóteles el modelo ideal de la epopeya, que puede ser, como ella, simple ó implexa, *ética* y *patética*. Sus partes son las mismas, fuera de la melopea y el espectáculo. Caben en ella *anagnórisis*, peripecias y pasiones. Homero es dechado excelentísimo de todo esto. La *Iliada* puede calificarse de poema simple y patético; la *Odisea*, de implexo (con *anagnórisis)* y ético.

Tan allá lleva este paralelo el Estagirita, que no duda en afirmar que la epopeya y la tragedia varían sólo en la extensión y en los metros, y en poder abarcar la epopeya, como poema narrativo que es, muchas acciones simultáneas.

Reprueba Aristóteles la mezcla de metros en lo épico, introducida por Queremón en su *Centauro;* y partiendo del principio de que la misma na-

1 *Poet.*, cap. XXIII.

turaleza enseña á armonizar el metro con el asunto, prescribe el uso exclusivo del exámetro, como más generoso, más capaz de admitir metáforas y voces extrañas, y más acomodado á la imitación épica, que es la más amplia de todas.

En la tragedia cabe lo maravilloso; en la epopeya, hasta lo imposible, porque, no viéndose materialmente reproducida la acción, todo parece tolerable. No así en la escena, á no ser que lo irracional y violento esté fuera del drama y se relegue á los antecedentes, como en Sófocles la muerte de Layo. Pero el arte del poeta épico puede ser tal, que haga agradable hasta lo absurdo, como es de ver en muchas fábulas de la *Odisea* [1]. Para ello, el poeta debe hablar por cuenta propia lo menos posible, evitando interponerse entre el lector y el asunto, porque nada perjudica más al interés y á la credibilidad.

Los dos últimos capítulos, que son los más obscuros y controvertidos de este breve tratado, contienen diversos problemas estéticos, cuya solución más bien persigue que da el Estagirita. Vuelve á inculcar con nuevos desarrollos el principio de la *mimesis*, y le extiende á las artes plásticas, equiparando al poeta con cualquier otro artífice de imágenes. Proclama la independencia del arte, asentando que no es la misma la regla del bien para la poética que para la política ó cualquier otro arte [2]. Puede imitar los objetos de tres maneras:

1 *Poét.*, cap. XXIV.

2 Estas palabras en que apenas se han fijado sus intérpre-

como son, como se dice ó parece que son, como deben ser. Pero las reglas particulares de otras artes no son aplicables á la Poética.

Caben en la poesía dos géneros de defectos: esenciales y accidentales. Cuando el poeta ha querido imitar lo imposible, el defecto es esencial. Pero se ha de ver si por tal camino se alcanza el fin propio de la obra artística, y si la falta está en cosa perteneciente al arte ó extrínseca á él. Si se objeta que esto no es pintar las cosas como son, se responderá que es pintarlas como deben ser, al modo de Sófocles, y no al de Eurípides.

Lo que se llama *imposible* puede serlo relativamente *á lo mejor* (al *ideal* que decimos ahora), ó respecto á la opinión común. La poesía debe preferir siempre lo verosímil imposible á lo inverosímil posible. Respecto del ideal, debemos seguir las huellas de Zeuxis, cuyas imágenes superaban al *paradigma* ó modelo [1].

¿Es superior la imitación épica á la trágica? Aristóteles no lo resuelve, y expone las razones en pro y en contra, inclinándose siempre á favo-

tes, hacen remontar á Aristóteles con pleno derecho la doctrina del *arte por el arte:* πρός δέ τουτόις ούχ ἡ αὐτή ὀρθότης ἐστὶ τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς («Añádase á esto que la rectitud, ó sea la norma de lo recto, es diversa entre la Poética y la Política, y entre la Poética y cualquier otro arte.») La voz *Política*, aquí y en otros lugares, es para Aristóteles sinónima de *Ética*.

1 *Poét.*, cap. XXV.

recer al drama. Parece que el arte menos recargado es el mejor, y bajo este aspecto la epopeya, que quiere abarcarlo todo, resulta inferior al drama. Por otra parte, la tragedia parece inferior á la epopeya por la calidad de las personas á quienes se dirige y por el empleo del gesto y del arte histriónica. Pero á esto puede responderse que el mal no está en la tragedia, sino en la recitación ó histrionismo, y que la tragedia, aun sin el auxilio del arte de los *hipócritas* (ó representantes), produce efecto donde quiera que se lee. Tiene, además, todas las partes de la epopeya; puede usar sus metros, y la aventaja en la música y en el espectáculo. Y como la imitación está concentrada en menos espacio, produce más efecto que si estuviera dispersa en una larga narración. v. gr., si pusiéramos el *Edipo* en tantos versos como la *Iliada*. Por otra parte, la acción épica tiene menos unidad que la trágica, y ésta alcanza mejor el término de su imitación.

Tal es en sus datos capitales, y, prescindiendo de menudencias técnicas, sólo interesantes para el historiador de la literatura griega, este código literario, de tan singular fortuna en el mundo [1]. Ape-

1 Creo inútil recordar las muchas tentativas arbitrarias que desde los tiempos de Daniel Heinsio vienen haciéndose para dar nuevo método á este opúsculo de Aristóteles. Una de las más ingeniosas es la que presenta el alemán Hartung en su libro sobre las *Doctrinas de los antiguos acerca de la poesía, comparadas con las de los críticos modernos* (Hamburgo, 1844). Ritter, en su edición de 1839, ha llegado á negar la autenticidad de una parte de la *Poética*, ó, á lo menos, la ha supues-

nas conocido de los romanos, puesto que las coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio recaen sobre lugares comunes que de-

to interpolada por un filósofo estóico; pero su opinión ha sido victoriosamente refutada por Lersch, Düntzer, Spengel y Tycho Mommsem.

Mencionaremos algunas disertaciones especiales sobre la Poética [1]:

G. Hermann: *Commentatio de Tragica et Epica Poesi* (al fin de su comentario de la Poética) (Leipzig, 1802).

G F. Schoemann: *De Aristotelis censura carminum epicorum* (en el tomo III de sus *Opuscula*).

Rausner: *Sobre la Poética de Aristóteles y sus relaciones con la dramaturgia moderna* (Berlín, 1829).

Abeken: *De notione Mimeseos apud Aristotelem* (Gotinga, 1838).

Fortoul: *Aristotelis Logice, Rhetorice, Poetice, quibus utantur communibus principiis* (Lyon, 1840).

Nisard: *Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau* (Saint-Cloud, 1845). No carece de curiosidad para conocer los cambios que el tiempo trae, aun dentro de las escuelas más rígidas é intolerantes como sin duda lo ha sido el clasicismo francés, cotejar esta tesis del último y más ingenioso de sus defensores modernos con el célebre libro que sobre el mismo asunto escribió en el siglo pasado el abate Le Batteux *(Les Quatre Poétiques)* (1774). La cuarta poética era entonces la de Jerónimo Vida, obispo de Alba.

Froschammer: *De Aristotelis Poetica ex Platone illustranda* (Kiel, 1848).

H. Weil: *Sobre el efecto de la tragedia, según Aristóteles* (Memoria inserta en las Actas del Congreso de filólogos ale-

1 De los trabajos españoles (todos anteriores á este siglo) se irá dando cuenta en sus lugares respectivos.

bían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes; olvidado de todo punto por los es-

manes, celebrado en Basilea en 1847). Su interpretación es la misma que adopta Egger.

Lemaître (Julio): *Quomodo Cornelius noster Aristotelis Poeticam sit interpretatus* (París, 1882).—*Corneille et la Poétique d'Aristote* (París, 1888).

Döring: *Kunstlehre von Aristoteles* (1876). Trabajo de grande importancia, quizá el mejor que existe sobre la teoría aristotélica del arte, aunque la expone desde un punto de vista demasiado sistemático, considerándola como desligada de todo concepto de belleza, é interpretando la *catharsis* en el sentido de un puro *hedonismo* moral.

G. Teichmüller: *Neuen Studien* (discurre larga y muy originalmente sobre la filosofía del arte en Aristóteles).

Froschammer: *Uber die Principien der Aristotelischen Philosophie und die Phantasie in derselben* (Munich 1881). El autor se empeña en descubrir en Aristóteles su propia doctrina de la *Imaginación* considerada como principio de la unidad del mundo.

Chaignet: *Essai sur la psychologie d'Aristote* (París, 1883). En este libro digno de alabanza se expone, bajo la rúbrica de *la razón poética*, la estética de Aristóteles (pág. 528). En una nota final (pág. 615) dedica estudio especial á la *catharsis*.

H Martín: *Analyse critique de la Poétique d'Aristote* (tesis doctoral, 1836).

Reinrens: *Aristoteles über Kunst, besonders über die Tragödie* (1870).

Scharader: *De Artis apud Aristotelem notione ac vi* (Munich, 1881).

Bénard: *L'Esthétique d' Aristote et de ses successeurs* (París, 1889). Trabajo digno de la mayor consideración como todos los que ha dado á luz sobre Estética el benemérito expositor

colásticos, vuelve á la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sir-

de Hegel. Lo mismo su estudio que el de Egger aventajan por todos conceptos al que Barthélemy Saint-Hilaire pone como prólogo de su traducción de la Poética.

Entre los que más extensa y doctamente han tratado de la Estética de Platón y de Aristóteles, pero en obras generales y no en monografías aisladas, hay que contar á los grandes historiadores de la filosofía antigua Brandis (*Handbuch der griechisch römisch. Philosophie:* Berlín, 1860), Zeller (*Der Philosophie der Griechen*), y aun los excelentes compendios de Schwegler (*Geschichte der griech. Philosophie*), Uberweg (*Grundriss der griech. Philosophie*) y Renouvier (*Manuel de la philosophie ancienne*).

De un modo mucho más extenso y directo examinan las mismas cuestiones los historiadores especiales de la Estética. Tres son los más notables: Ed. Müller (*Die Theorien der Kunst bei der Alten* (1833 1835), que considera á Aristóteles como fundador de la teoría del arte independiente, é intenta dar á esta teoría una disposición sistemática, derivándola del concepto idealista de lo Bello; Roberto Zimmermann (*Geschichte der Æsthetik als philosophischer Wissenschaft:* Viena, 1858), cuya obra está escrita en el puro sentido de la escuela *herbartiana* ó *formalista*, de la cual quiere hacer precursor á Aristóteles, considerando á Platón como una especie de *materialista* estético, calificación realmente incomprensible; y Max Schasler (*Kritische geschichte der Æsthetik. Grundlegund für die Æsthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* (Berlín, 1872), autor semihegeliano que interpreta la doctrina de Aristóteles en el sentido de un idealismo realista (*ideal-realismus*). Estas obras, por otra parte, tan ricas de ciencia, tienen el inconveniente grave de aplicar á ideas antiguas, todavía rudimentarias y no siempre sistemáticas, un aparente rigor de método, propio sólo de escuelas más modernas.

viendo de bandera á todas las escuelas literarias, así á los partidarios de la independencia del genio, como á los críticos casuísticos y á los legisladores inflexibles y catonianos. Una gran parte de estas contradictorias interpretaciones, á las cuales todavía no está cerrado el campo, ha de constituir la trama de la presente historia. Aquí baste formular en pocos cánones y precisos los principios fundamentales de la Poética, tal como del texto mismo resulta, según han acertado á leerle los filólogos modernos [1].

El primero y más alto de estos principios es el de la *mimesis*, no entendido ciertamente como le entendía, v. gr., el abate Batteux, sino en un sentido de todo punto idealista, en que Platón no difiere un ápice de su discípulo. Para uno y otro, la poesía es arte de imitación; pero lo que la poesía imita no es otra cosa que lo *universal*, lo *necesario*, es decir, la *idea* y el *tipo;* de ningún modo lo particular y relativo. De otra suerte, nunca hubiera dicho Aristóteles que la poesía es más filosófica y profunda que la historia, ni hubiera sentado la doctrina de la depuración del carácter, el

1 Hay en la *Poética* de Aristóteles omisiones que hoy nos parecen muy singulares. Nada se dice, por ejemplo, del famoso principio de la *fatalidad,* que quizá no tenía en el teatro griego toda la importancia que suponen críticos rutinarios. Nada se insinúa tampoco sobre la composición de los poemas homéricos, que Aristóteles parece mirar como producto de la reflexión artística, sin insinuar sobre su unidad ninguna de dudas que ya comenzaron á aparecer en la escuela de Alejandría.

cual ha de ser como un *paradigma* ó modelo de su respectiva clase.

Si en este punto la conformidad con Platón es visible, no menos de resalto aparece en la doctrina de la *purificación de los afectos* que, despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no viene á ser otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne*, templanza y aquietamiento de pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo á la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho. Por el contrario, Platón es incrédulo en cuanto á tales efectos del arte, y buscando por otro camino el imperio de la templanza, proscribe de su *República* toda imitación apasionada y tumultuosa.

Pudiéramos haber insistido más en algunos puntos de la *Poética* de Aristóteles; pero no faltará ocasión de volver á ellos. Creemos, por ejemplo, que no hay en el Estagirita verdadero concepto de la belleza, puesto que no va implícito de ningún modo en las vagas expresiones de orden (τάξις) y grandeza ó proporción (μεγέθος): pero creemos al propio tiempo que tienen razón los kantianos y los herbartianos en hacer remontar á Aristóteles la posición subjetiva del problema estético y la teoría del arte desinteresado, que luego se desarrolló más en los intérpretes escolásticos.

Hay en la *Metafísica* de Aristóteles (lib. XIII, cap. III) una distinción formal entre el bien y la belleza: el bien reside siempre en la acción, es cosa *práctica* (ἐν πράξει), mientras que la belleza se encuentra también en los seres inmóviles (ἐν ἀκινητοίς) y aun en las puras líneas, en las figuras y en los números. La distinción entre el carácter absoluto de lo bello y el carácter relativo de lo útil, es todavía más clara y terminante (*Ret. I;* cap. VII, *Polit. IV*, cap. XIII); pero parece referirse solamente á la belleza moral.

Sobre la teoría del *ideal* aristotélico se ha discutido largamente y no sin fruto, puesto que la cuestión parece ya resuelta. A mi entender, Max Schasler es quien más rectamente le ha interpretado, alejándose lo mismo del exclusivo punto de vista hegeliano que de la interpretación formalista, y remontándose al principio capital y armónico de la metafísica aristotélica, que es un dealismo *realista* en que la energía ó idea activa (ἐνεργεια) uniéndose á la materia (ὐκη) le comunica la forma (εἶδος). El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimtento de idealización, una *represeutación ideal*. En cuanto á la imitación de las formas individuales todo el sentido de la doctrina de Aristóteles declara que puede ser un medio, pero nunca el fin del arte, cuya materia propia es lo universal, y cuyas obras perfeccionan

(ἐπιτέλει) y completan las de la naturaleza. Es, pues, aquí, como en todo, un evidente idealismo el de Aristóteles, sólo diverso del ideal abstracto de Platón en su carácter de actividad progresiva y en estar concretado y traducido en las cosas reales. La solición adivinada por nuestro filósofo Fox Morcillo en el siglo XVI es hoy verdad científica aceptada y explanada por las escuelas novísimas, y base quizá de una metafísica futura.

Aplicando este sentido á la Estética, interpreta Max Schasler el principio de la *mimesis* y el principio de la *catharsis*, que para él se resuelven en una misma cosa. La *mimesis* es la idealización, la *energía en el acto*, la *dynamis* actualizada y exteriorizada por el instinto. Esta idealización es (hablando en fórmula hegeliana) la negación de la negación, la destrucción de las existencias finitas, el ascenso á la pureza ideal, el restablecimiento de la armonía en el alma del espectador conturbada por la lucha de los opuestos poderes morales.

Por el contrario, los estéticos de la escuela de Herbart, y á su frente Zimmermann, han dado de la *catharsis* un sentido mucho menos elevado, y bastante próximo al que Lessing indicó en su *Dramaturgia*. La *purificación* trágica es para ellos una nueva aplicación de la teoría del justo medio, tan fundamental en la Etica de Aristóteles, una ley de economía moral, enlazada con otra ley más general, la de simplificación y armonía. Esta doctrina, á pesar de las apariencias, no es radicalmente contraria á la anterior, sino que

parte de un punto de vista inferior y subordinado, cual es el *eudemonismo* moral. El lazo entre ambas concepciones puede encontrarse en aquella *restauración de la armonía natural del sér* propuesta por Platón en el *Filebo.*

Para ampliar el concepto que Aristóteles da de lo cómico en el capítulo IV de la *Poética*, debe consultarse el capítulo VIII del libro IV de la *Etica á Nicómaco,* que trata *del donaire en el decir.*

III

DE LAS ENÉADAS DE PLOTINO. — DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» Ó DE LO «ELEVADO.»

Desde Aristóteles hasta Plotino, poco tiene que espigar la ciencia estética. Y no porque los peripatéticos, comenzando por Teofrasto, el inmediato sucesor de Aristóteles, y que fué tan afamado entre todos sus condiscípulos por el culto de la pureza de la dicción (al cual dicen que debió el nombre que lleva), y continuando por Estratón de Lampsaco, dejasen de especular sobre el estilo, sobre la poesía, sobre la música, y hasta sobre lo cómico y lo ridículo [1], sino porque el tiempo ha

1 Véase para estos preceptistas menores el precioso libro de Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (París, A. Durand, 1849), páginas 229 y siguientes.

Hay una segunda edición, revisada, corregida y muy aumentada (París, Pedone-Lauriel, 1886).

devorado todos estos escritos, que fueron tan celebrados por su simplicidad ática, dejándonos sólo mutiladas reliquias, y quizá algunos pensamientos aprovechados por Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. Ciertas definiciones de la tragedia y de la comedia; ciertas explicaciones, algo superficiales, del deleite estetico en la poesía y en la música, que corren autorizadas en los gramáticos, parece que han de atribuirse á Teofrasto [1] ó á otros aristotélicos inferiores. En cuanto á los *Caracteres* de éste (que parecen estudiados principalmente en las comedias de Menandro), opino, separándome en esto de la opinión de Víctor le Clerc, que pertenecían más bien á un libro de Moral que á una Poética, aunque consta que Teofrasto escribió un tratado de este género, hoy sólo conocido por una cita del gramático Diomedes.

Igual naufragio han padecido los libros de los estóicos, aun incluyendo los de Zenón, Cleantes y Crisipo, que escribieron sobre el arte y la crítica, y sobre la manera de entender rectamente á los poetas; y dieron nuevo impulso á la filosofía del lenguaje, enlazada siempre de un modo no remoto con la disciplina literaria, que los filósofos de esta escuela refundían en la dialéctica.

Por lo demás, así los estóicos como los epicúreos, los unos por soberbio desdén, y los otros por indiferencia rastrera que rebajaba los goces estéticos á la categoría de los deleites sensuales, andu-

1 Vid. la disertación de Schmidt, *De Theophrasto rhetore* (Halle, 1839).

vieron bien lejanos del verdadero sentimiento del arte [1], viniendo á quedar, bajo este aspecto, inferiores á sus discípulos romanos, v. gr., Lucrecio y Séneca. Los papiros herculanenses nos han revelado ciertos fragmentos de los libros de Filodemo sobre la Retórica, la Música y la Poesía, que dan muy pobre idea de la crítica epicúrea [2].

1 Los rigidísimos estóicos alguna vez quemaron incienso en aras de las Musas. Recuérdese el bello himno de Cleantes á la virtud. Aun en el mismo *Enchiridion*, de Epicteto, se admira un profundo y austero sentimiento de la belleza moral. Pero en cuanto á la elegancia de estilo, es totalmente verdadera aquella sentencia de Cicerón en el proemio de sus *Paradoxas*: «*Stoica haeresis nullum sequitur florem orationis, neque dilatat argumentum.*» El mismo Marco Aurelio se gloriaba de haber permanecido extraño «á la retórica, á la poética y á todo estudio de dicción elegante.» (*Soliloquios*, 1, 7.)

2 *Philodemi Rhetorica, ex Herculanensi papiro lithographice Oxonii excusa, restituit, Latine vertit, dissertatione de Graeca eloquentia et Rhetorica, notitiaque de Herculanensibus voluminibus auxit, annotationibus indicibusque instruxit E. Gros... Adjecti sunt duo Philodemi libri de Rhetorica Neapoli editi. Parisiis, excudebant Firmin Didot fratres*, 1840: 8.°

Casi al mismo tiempo Spengel publicó otro proyecto de restauración en las Memorias de la Real Academia de Munich.

En 1793 se imprimieron los fragmentos del tratado de música del mismo Filodemo en el primer tomo de los *Herculanensium voluminum quæ supersunt (Neapoli)*. En 1825 la tipografía Clarendoniana de Oxford reprodujo en láminas litográficas los fragmentos del tratado de Retórica y de otro acerca de los *Poemas*.

Durante los años 1832 y 1835 se volvieron á estampar los fragmentos de la Retórica en los tomos IV y V de los *Hercu-*

En el largo período que va desde el Estagirita hasta los neo-platónicos, la erudición floreció rica y lozana, sustituyendo á la especulación filosófica, y recogiendo sus frutos. Perdiéronse, es verdad, los inmensos trabajos de los gramáticos alejandrinos; pero el fruto de ellos queda depositado en numerosas compilaciones posteriores, y hoy mismo gozamos, sin fatiga, del tesoro de erudición que acumularon los Zenodotos, los Aristófanes, los Aristarcos y otros sabios más obscuros, escudriñadores hasta de los ápices del sagrado texto de la *Odisea* y de la *Iliada*. Ellos fijaron la lección que hoy seguimos, y Aristarco hirió de muerte el falso sistema de la interpretación alegórica y del sentido *esotérico*, delicias de los filósofos [1].

lanensia Volumina de Nápoles, con un primer ensayo de restitución, por Ang. A. Scotti.

El libro de Filodemo, á juzgar por estos obscurísimos fragmentos, más bien que tratado de Retórica, parece una polémica contra los sofistas, que el autor confunde con los retóricos.

En Música, su doctrina resulta precursora de la de Hanslick. Negaba á aquel arte toda influencia moral. J. Kemke ha intentado una restauración de estos fragmentos, y F. Dübner otra de los relativos á la poesía, que no carecen de interés para el estudio de los géneros populares (canciones de marineros, vendimiadores, artesanos, etc.)

1 Abundan los trabajos sobre la crítica alejandrina. Véase, entre otros, el libro alemán de Parthey, *El Museo de Alejandría* (Berlín, 1838), y la *Historia de la escuela de Alejandría*, de Matter (1840); las monografías de Lehrsch y de Egger so-

En las voluminosas colecciones de Dionisio de Halicarnaso [1], de Plutarco y de Luciano, los tres más fecundos polígrafos de la era greco-romana, encontrará el historiador de la crítica antigua una masa enorme de hechos, y gran cantidad de menudencias técnicas, que demuestran un gusto sagaz y ejercitado, pero relativamente muy pocas ideas nuevas. Así, v. gr., el tratado de Dionisio sobre *la composición de las palabras* es un primor filológico; pero apenas tiene aplicación fuera de la lengua griega, ni traspasa los límites de una disquisición gramatical, donde se considera el lenguaje como externo á la pasión ó á la idea que en él se manifiesta, y como algo que puede trabajarse aparte, y tener belleza propia, independiente del pensamiento. Plutarco [2] es un moralista agra-

bre Aristarco, de Düntzer sobre Zenodoto, de Nauck sobre Aristófanes de Bizancio; y sobre la influencia que pudo tener esta crítica en la poesía, el excelente libro de A. Couat, *La Poésie Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (París, Hachette, 1882).

1 De Dionisio, más que los tratados retóricos y gramaticales, nos interesan hoy sus juicios sobre los oradores áticos y sobre algunos historiadores antiguos.

2 Los escritos de Plutarco, que más ó menos directamente interesan á la crítica literaria (prescindiendo de sus *vidas* de Demóstenes y Cicerón, que están tratadas exclusivamente bajo el concepto histórico-político), son los siguientes, designándolos, para mayor comodidad tipográfica, con títulos latinos: *a*) *Quomodo adolescens poetas audire debeat* (es, dentro de la moral pagana, lo que más aproximadamente corresponde á la célebre homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede

dable y de buen sentido, y un erudito de varia curiosidad; gran colector de anécdotas y de lugares comunes, los cuales vierte en prosa familiar y amena. Sus tratados *de musica* y *de audienda poetica* tienen las mismas buenas cualidades y los mismos defectos que sus biografías. Es crítico simpático, aunque de escaso vuelo; no comprendió la comedia antigua, y declaró á Aristófanes inferior á Menandro, por motivos éticos, de índole casera y honrada.

Luciano, sin ser crítico de profesión ni sujetar-

sacarse de los autores profanos). *b*) *De Recta audiendi ratione*. *c*) *Cur Pythia nunc non reddat oracula carmine* (hay en este libro interesantes consideraciones sobre la primitiva espontaneidad poética, y sobre el tránsito de la poesía á la prosa). *d*) *De Garrulitate* (modelo del tratado *de la gran parleria* de nuestro delicioso médico Villalobos). *e*) En las *Disputationes Convivales*, la 5.ª (lib. I), *quomodo dictum sit: Amor docet musicam* (sentido platónico); la 1.ª (lib. V), *Cur cum voluptate quadam, audiamus eos qui iratorum vel moerentium gestus repræsentant, iratos aut dolentes vere moleste feramus* (consideraciones muy superficiales sobre el origen de la emoción trágica); la 5.ª (lib. VII), *Maxime cavendum esse a voluptatibus quas depravata præbet Musica, et quomodo sit cavendum;* la 8.ª, *quænam potissimum acroamata cœnæ sint adhibenda*; la 14.ª (lib. IX), *de numero Musarum*; la 15.ª, *de saltatione, et quid poeticæ cum saltatione sit commune* (es un curiosísimo análisis de las diversas partes de la danza, y especialmente de la danza mímica y de la saltación plástica, que ya en aquel tiempo iban destronando al verdadero arte dramático). *f) Liber Amatorius* (este diálogo retórico, que sólo mencionamos por su asunto, reproduce algunas ideas de los dos *Simposios* de Platón y de Xenofonte, pero no en verdad las más elevadas y

se á ningún sistema, sentía de un modo más personal y vivo la belleza, no sólo del arte literario, sino también de las artes plásticas, y ha dejado en el *Zeuxis*, en el diálogo *de las imágenes*, y en otras obrillas suyas, verdaderos artículos de *Salón* á la moderna. Pero su crítica de las obras maestras del arte antiguo no se deriva de principios filosóficos, sino de una larga observación y de un gusto exquisito. Lo mismo se observa en su tratado de escribir la historia, que es más bien censura acerba de las malas historias que escribían los sofistas contemporáneos suyos [1].

metafísicas). *g*) *Decem oratorum vitæ* (son los diez oradores áticos: estas pequeñas biografías pueden servir de suplemento á los juicios de Dionisio). *h) De comparatione Aristophanis et Menandri* (lo que tenemos hoy de este paralelo no es más que un brevísimo epítome ó extracto). *i*) *De Herodoti malignitate*. *j) Disputatio qua docetur ne suaviter quidem vivi posse secundum Epicuri decreta* (defiende los placeres artísticos contra el desdén de los epicúreos). *l) De Musica*, diálogo más interesante por las rarísimas noticias históricas que contiene, que por la doctrina.

Añádase á todos estos escritos de tan varia índole la *vida de Pericles*, que dedica algún espacio á las maravillas del arte ateniense en su período más glorioso.

Quedan además muchos fragmentos de su comentario á Hesiodo, y algunos muy insignificantes de un libro *De Amore* y de otro *De Pulchritudine*, conservados estos últimos por Estobeo. Está relegado á la categoría de los apócrifos el tratado *De vita et pöesi Homeri*, obra de algún obscuro gramático, que parece muy posterior á Plutarco.

1 Los escritos de Luciano que más relación tienen con el propósito de nuestra obra, son: *a*) *Somnium:* especie de con-

Todavía pertenece con mayor derecho á la crítica Dion Crisóstomo, á quien no llamaremos sofista, sino misionero ambulante de filosofía y pre-

troversia entre la escultura y las letras, que quizá daría á nuestro Jáuregui la primera idea de su ingenioso diálogo entre la Pintura y la Escultura. *b*) *Ad eum qui dixerat: Prometheus es in verbis* (es un prólogo en que Luciano define su especial género literario, mezcla del diálogo filosófico y del de la comedia). *c) De Mercede conductis potentium familiaribus* (vigorosa protesta contra las letras asalariadas y prostituídas: el sentido general es análogo al del elocuente tratado de Alfieri, *Del Principe e delle Lettere*). *d) Herodotus sive Aetion* (elegante descripción de un cuadro de Aetion, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana). *e*) *Zeuxis, aut Antiochus* (descripción no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zeuxis, que representaba á la hembra del Centauro, amamantando á sus pequeñuelos). *f) Quomodo Historia conscribenda sit* (es el más antiguo tratado sobre este género literario, si bien algunos principios de arte histórica habían sido ya expuestos y discutidos por los historiadores mismos, tales como Eforo, Timeo y Polibio (en el libro XII de su Historia); esto sin contar con alguna indicación profundísima de Aristóteles y con los juicios retóricos de Dionisio de Halicarnaso sobre Herodoto y Tucídides. Los principios de Luciano sobre la composición histórica no difieren esencialmente de los que expuso Polibio en su polémica contra Timeo; pero es suya y muy suya toda la parte satírica. Lo mismo que Polibio, censura las narraciones maravillosas, los discursos ficticios, los ornamentos poéticos de mal gusto, el abuso de la declamación y del énfasis, y exige del historiador como principales condiciones, la inteligencia política (σύνεσις πολιτική), la facultad de interpretación (δύναμις ἑρμηνευτική), y la libertad y franqueza de juicio (ἐλευθερία καὶ παῤῥησία). La lectura de este de-

dicador moralista. En su oración *Olímpica*, llena de espíritu platónico, discute, adelantándose al *Laoconte* de Lessing, los términos de la escultura

licioso opúsculo, tan lleno de fuerza cómica y de buen juicio, es el mejor preservativo contra el contagio de la historia retórica. La novela satírica del mismo Luciano intitulada *Historia verdadera*, puede estimarse como parodia continua, no solamente de estas historias llenas de fábulas y patrañas, sino de las relaciones de viajes imaginarios. *g*) *De Saltatione*. Diálogo sobre la pantomima (*orchesis*): un estóico llamado Craton la reprueba; otro interlocutor llamado Licino la defiende con razones en parte sofísticas, y en parte ingeniosas, dándonos de paso muy singulares detalles sobre aquel género de dramaturgia muda, que á tal grado de poder y de expresión llegó entre los antiguos. *h) Lexiphanes*. Es una sátira contra el falso aticismo de algunos pedantes amigos de términos arcáicos. Erasmo le imitó en el *Ciceronianus*. *j*) *Imagines:* diálogo importante para la historia artística; Luciano hace la descripción de la hermosura de una mujer (Pantea de Esmirna), comparando sucesivamente sus rasgos con los de alguna de las obras maestras del arte antiguo. Es notable la fuerza plástica de la fantasía del autor y el sentimiento que muestra de la belleza de la línea. *l*) *Pro imaginibus* (apología del diálogo anterior). *m*) *Bis accusatus seu tribunalia* (nueva y brillante apología del género literario cultivado por Luciano). *p*) *Rhetorum præceptor* (tiene por objeto ridiculizar las declamaciones de la escuela, y el arte de los sofistas). *q*) *Hippias seu Balneum*. Es el elogio de un arquitecto que había construído unas termas. Pasa generalmente por apócrifo. *r*) *Demostenis Encomium*. No parece auténtico, y tiene muy poca importancia. *s*) *Charidemus sive de pulchritudine*. La crítica le rechaza también como apócrifo, y más propio de cualquier sofista vulgar que de Luciano.

Acerca de las ideas literarias de Luciano pueden consultar-

y de la poesía 1. Si á estos nombres añadimos los de Hermógenes y el falso Demetrio Falereo 2, autores de manuales de retórica muy citados y muy

se con provecho la tesis latina de H. Rigault (*Luciani quæ fuerit de re litteraria judicandi ratio:* París, 1856), y el excelente libro de M. Croiset, *Essai sur la vie et les ouvrages de Lucien* París, 1882), donde están rectamente apreciadas las singulares condiciones de aquel ingenio, que parece el más moderno de todos los antiguos. Sobre Luciano, como crítico de artes plásticas, hay una disertación de H. Blümmer: *Archeologische Studien zu Lucian* (Breslau, 1867).

1 Entre los escritos de Dion Crisóstomo pueden citarse, además, como documentos para la historia de la crítica, sus dos oraciones *sobre Homero*, la relativa *á la belleza*, los consejos á un amigo suyo *sobre la elocuencia*, la amena comparación entre los tres *Filoctetes* de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y el discurso *á los Alexandrinos*, procurando moderar la pasión que tenían por los juegos del teatro, discurso imitado luego por otro retórico, Elio Arístides, en el que dirigió á los habitantes de Esmirna *contra las representaciones cómicas*.

Acerca de Dion Crisóstomo hay una tesis de L. Étienne, *Dio Philosophus* (París, 1849).

La *Olímpica* de Dion Crisóstomo lleva este título por suponerse en ella que Fidias explica la creación de su estatua de Júpiter, ante el pueblo heleno congregado en los juegos olímpicos. En este discurso se establece, con bastante claridad, la diferencia entre la imitación de *una forma sola y constante* (propia de las artes plásticas), y la imitación de formas variadas y fugitivas, en reposo ó en movimiento, propia de la poesía.

2 En el tratado del falso Demetrio Falereo (tomo IX de los *Rhetores Græci*, de Walz), se encuentran los más antiguos preceptos acerca del género epistolar

Sobre Hermógenes, autor, no sólo de un arte (*Techne*) de

saqueados en toda la antigüedad, pero hoy útiles sólo para el gramático; y tenemos además en cuenta el famoso tratado de Arístides sobre la música [1], y algunas páginas del sofista Filostrato, que trata de definir la fantasía poética, y describe

Retórica, sino también de una serie de ejercicios prácticos (*progymnasmata*) que conservaron por largos siglos autoridad en las escuelas, las opiniones andan muy divididas, aun entre los críticos que más despacio han estudiado toda esta enfadosa literatura de los orígenes de la Retórica. Mientras Egger (página 465, 2.ª edición) declara que nada nuevo halla en Hermógenes, ni por lo tocante al fondo de la elocuencia, ni en lo concerníente á su historia y á su utilidad política y moral, sino meramente categorías de figuras y distinciones minuciosas entre las diversas formas de estilo, y, en suma, una especie de geometría del discurso expresada con sutileza casi intraducible: Chaignet (pág. 62) encuentra ingeniosos los cuadros de Hermógenes, y añade que su teoría del estilo, «aunque demasiado sistemática y complicada, contiene observaciones muy juiciosas y prueba un juicio literario muy puro y delicado.» Realmente no es pequeña muestra de gusto en Hermógenes, dada la época en que floreció, haber puesto á Demóstenes por universal modelo de elocuencia. De todos los antiguos retóricos, Hermógenes es el único que presenta una verdadera teoría del estilo. Es lástima que su nombre, por virtud de una incomparable obra cómica nuestra, se haya convertido en sinónimo de pedante.

Para otros retóricos antiguos, tales como Aftonio, Teon, Arístides, Alejandro, Febammon, Herodiano, Nicolás el sofista, etc., algunos de los cuales no dejaron de influir en los preceptistas del renacimiento, nos remitimos á las ricas colecciones de Walz y de Spengel.

1 Meibomio coleccionó y publicó en 1652 siete tratados

griegos de Música debidos á Aristoxeno, Euclides, Nicómaco. Alipio, Gaudencio, Baquio y Arístides (*Antiquæ Musicæ Auctores Septem, Amstelodami, apud Lud. Elzevirium*, 1652). Vincent, en el tomo XVI de los *Extractos y noticias de los Mss. de la Biblioteca de París*, publicó otros dos tratados, uno de Baquio el Viejo por preguntas y respuestas, y otro de Paquimeres. Ruelle, en su *Rapport sur l'ancienne musique grecque d'apres les manuscrits de Madrid, de l'Escurial et de Tolède*, añadió un fragmento de Baquio y tres cartas de Pselo, de todo lo cual había dado D. Juan de Iriarte en su Catálogo la primera noticia, aunque sin poder determinar los nombres de los autores.

Sobre el peripatético Aristoxeno, considerado especialmente como teórico de Música, pueden verse las monografías de Mahne (*De Aristoxeno philosopho peripatetico:* Amsterdam, 1793) y R. Westphal (*Aristoxenus von Tarent*, 1871).

Aristoxeno, á pesar de ciertas reminiscencias pitagóricas, puede ser considerado como fundador de la teoría *sensualista* de la Música. El oído es para él el único criterio y juez de los intervalos armónicos. La experiencia sensible, y no las razones y proporciones matemáticas, es lo que debe servir de base á una teoría de la Música. Es el mismo punto de vista que con tanta energía mantuvo nuestro Eximeno en nombre de las escuelas empíricas del siglo pasado, enfrente del famoso principio leibnitziano: «Musice est arithmetica nescientis se numerare animi.» De acuerdo con su tendencia materialista, Aristoxeno consideraba el alma como una mera relación entre las tensiones desiguales de las diferentes cuerdas que componen el cuerpo humano.

Toda esta literatura musical de los antiguos es más abundante que útil, y apenas sirve para resolver ninguna de las dificilísimas cuestiones relativas á la música griega. Ni los tres libros de los *Elementos harmónicos* de Aristoxeno de Tarento, ni la *Introducción harmónica* del gran geómetra Euclides, ni la *Enciclopedia musical* de Arístides Quintiliano, ni los

tres libros de las *Harmónicas* de Ptolomeo, con los comentarios de Porfirio, Nicéforo Gregoras y Barlaam, ni la misma *Introducción musical* de Alipio de Alejandría, que tiene á lo menos la ventaja de darnos á conocer la notación completa en los 15 modos, ni la *Introducción armónica* de Gaudencio, son verdaderos tratados de estética ni de práctica musical, sino libros de matemáticas mezclados con algunas consideraciones generales sobre la harmonía de las esferas celestes, y aun sobre extravagancias tales como la proporción entre el pulso y el ritmo, y la distinción de sexo en los instrumentos músicos. Algunos de estos autores pertenecían á la escuela pitagórica, como Nicómaco; pero la mayor parte de ellos, comenzando por el famoso Aristoxeno, que puede considerarse como jefe de escuela, eran peripatéticos. No entraremos en el obscuro laberinto de sus doctrinas sobre los *sonidos*, *intervalos*, *sistemas*, *géneros*, *tonos*, *modulaciones* y *melopéa*, que son las seis partes en que Aristoxeno divide la ciencia harmónica. El que quiera conocer la última palabra de la investigación moderna sobre estas cuestiones, acuda al libro de Rossbach y Westphal, *Música y Métrica* (1867), ó á la *Histoire de la Musique Ancienne*, del belga Gevaërt. Westphal ha publicado además una edición crítica del texto de Arístides Quintiliano, en 1861. De Aristoxeno hay una edición muy estimada de Marquardt, 1868, con traducción alemana y comentarios; Ruelle ha publicado otra francesa en 1871.

Toda esta estéril abundancia de tratados técnicos podría darse sin escrúpulo de conciencia por un fragmento más que añadir á los cuatro únicos que tenemos de la música griega, y aun éstos no exentos de toda sospecha: la melodía de la primera Pítica de Píndaro, los dos himnos de Dionisio á Calíope y á Apolo, y el himno á Némesis, que se atribuye á Mesomedes.

Por su conexión estrecha con los tratadistas de Música, es imposible omitir los de Métrica, que han sido coleccionados por Westphal en 1866 (*Scriptores metrici græci*). Todos per-

largamente objetos de arte quizá imaginarios [1]; habremos llegado á las puertas de la escuela de Alejandría, tercer punto luminoso en la historia de la estética idealista.

tenecen á la época bizantina; sus nombres son: Hefestion, Moscopulo, Dracon, Isaac, Tzetzes... La utilidad que de sus libros puede sacarse es muy inferior á la que proporciona Terenciano Mauro.

1 Son obscuros los orígenes de lo que con frase lata puede llamarse la «crítica de las artes plásticas» entre los griegos. Pero es claro que siendo la crítica una de las manifestaciones del sentimiento estético, debió amanecer casi tan pronto como el arte mismo, en aquel pueblo de artistas Del antiquísimo pintor Apolodoro, que floreció en la 94.ª Olimpíada, y del cual dice Plinio (*Nat. Hist.*, lib. XXV), que abrió las puertas del arte (*ab hoc artis fores apertas*), sabemos que compuso versos satíricos contra su victorioso émulo Zeuxis Heracleota. (*In eum Apollodorus supradictus versus fecit*, *artem ipsis* (Atheniensibus) *ablatam Zeuxim ferre secum*). El mismo Zeuxis escribía al pie de su Penélope: «más fácil es criticarla que imitarla» (*adeoque sibi in illo placuit ut versum subscriberet*, *invisurum aliquem facilius quam imitaturum*). Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen ó competencia artística entre el mismo Zeuxis y Parrasio, arguyen un estado de crítica rudimentario, en que se concedía singular valor á la fidelidad de la reproducción material. La enseñanza técnica y retribuída parece remontarse á Panfilo, maestro de Apeles. Por autoridad y consejo de este pintor erudito y matemático fué establecida en Sicione la primera escuela pública del arte *graphica*, la cual desde entonces fué contada entre las artes liberales y enseñada obligatoriamente á todos los hijos de familias ingenuas. (*Et hujus* (Pamphili) *auctoritate effectum est Sicyone primum*, *deinde et in tota Graecia*, *ut pueri ingenui ante omnia*, *«graphicem,» hoc est picturam in buxo docerentur*, *reci-*

Forzosamente ha de resultar largo el análisis que vamos á hacer de los dos libros de las *Enéadas*, en que se discurre sobre la *belleza* en gene-

peretur que ars ea in primum gradum liberalium). Sería error creer que esta enseñanza se limitaba á los elementos del dibujo: sabemos por testimonio expreso de Aristóteles (*Polit.*, VIII, 3), que tenía carácter estético, puesto que servía para juzgar las obras de arte (πρός τό κρίνειν τα τῶν τεχνιῶν ἔργα κάλλιον). Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras; y en las mismas oficinas de los artistas, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Jenofonte refiere como tenidas por Sócrates en el taller de Cliton y en el de Parrasio. Artistas tan célebres como Melantio, Apeles, Protógenes, Eufranor fueron celebradísimos también como autores de obras preceptivas, tituladas variamente *De la Pintura*, *De la Simetría y de los colores*, etc. Plinio nos ha conservado (aunque con extraordinaria sequedad y falta de crítica), en el libro XXXV de su famosa compilación, algunos de los juicios de estos pintores antiquísimos acerca de su arte. El principio capital de la crítica de Apeles, lo mismo que de su arte, parece haber sido el de la *gracia* (*praecipua ejus in arte venustas fuit*). Esa *divina gracia* era la dote de que él se gloriaba más y la que echaba de menos en las obras de sus contemporáneos, á quienes hacía, por otra parte, cumplida y desinteresada justicia (*quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat quam Græci Charita vocant: cætera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parem*). En Protógenes censuraba el nimio escrúpulo de ejecución y el no saber nunca levantar la mano del cuadro. (*Dixit, enim, omnia sibi cum illo paria esse, aut illi meliora, sed uno se præstare, quod*

ral (*Enéada* I, libro VI), y sobre la *belleza inteligible* (*Enéada* V, libro VIII); pero toda prolijí-

manum ille de tabula non sciret tollere: memorabili præcepto, nocere saepe nimiam diligentiam). Era idólatra de la pura sencillez y enemigo de la ostentación y vano lujo: «No pudiendo hacerla hermosa, la hiciste rica,» decía á un joven pintor que le presentó una Venus cubierta de oro. Cicerón (*Orat.*, 21, 73) nos ha conservado otra sentencia de Apeles, que muestra cuál era su horror á cuanto se alejaba de la sobriedad y justa medida: «*Apelles pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis.*» El *nulla dies sine linea* fué también consejo de Apeles. Él y Eufranor parecen haber sido los primeros maestros que en sus libros concedieron grande espacio á las observaciones sobre el color: hasta entonces los tratadistas se habían fijado más en el dibujo y en las proporciones.

Es difícil adivinar lo que pudieron ser otros dos tratados sobre la Pintura, compuestos por Antígono y Xenócrates; pero lo poco que de ellos transcribe Plinio mueve á sospechar que comprendieron profundamente el valor estético de la línea, tal como se mostró en las obras de Parrasio con más perfección que en ningún otro de los antiguos. (*Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se: ostendatque enim quae ocultat.*) Todos estos artistas antiguos parecen haber concedido gran valor al juicio del público: no sabemos que ninguno de ellos se encerrase en la crítica de taller. *Vulgum diligentiorem judicem quam se præferens*, se dijo de Apeles, y podría decirse de otros con igual razón. Nunca fué el arte tan exquisito y tan popular á un tiempo como en Grecia. Ni fué siempre tan idealista como le suponemos, puesto que, atravesando un ciclo entero, llegó hasta la pintura *de género* en las

dad es aquí necesaria. Sin conocer á Plotino, es imposible entender al Areopagita, ni á Ben-Gabi-

pequeñas tablas de Pireico, de quien da Plinio noticias tan singulares, que más que de un pintor griego parecen de un Teniers ó de un Van Ostade: *Arte paucis postferendus: proposito, nescio an destruxerit se: quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamem summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit, et asellos, et obsonia ac similia; ob haec cognominatus Rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae plus veniere quam maximae multorum.*

Las descripciones de objetos artísticos, comunmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la literatura griega. Se remonta nada menos que al *escudo de Aquiles* en la *Iliada*, y al *escudo de Heracles*, atribuído á Hesiodo. Pequeñas composiciones hábilmente cinceladas, pero destituídas en absoluto de la gran manera propia de la antigua poesía épica, se encuentran descritas á menudo en los poetas alejandrinos, en los bucólicos sicilianos Teócrito y Mosco, en el pseudo-Anacreonte y en otros poetas menores que intentaban rivalizar con el gusto amanerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajo-relieves de su tiempo, de quienes recibían y á quienes prestaban, alternativamente, su inspiración tibia é ingeniosa. La *Antología* está literalmente atestada de cestillas, copas y discos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas*, que revelan muchas veces el gusto más exquisito y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. Se ha dicho con razón que el verdadero archivo de la crítica de arte entre los antiguos está en la *Antología*. Allí se encuentran celebradas innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró más: la vaca de Miron, la Venus Cnidia de Praxiteles, la Venus Anadiomena de Apeles, el Filoctetes de Parrasio. «Toda la Antología (dice muy bien Eduardo Ber-

rol, ni á León Hebreo, ni siquiera á nuestros místicos, en lo que humanamente especulan sobre la belleza primera.

trand en su tesis sobre Filostrato), es el comentario poético del *spirantia mollius aera* de Virgilio.» Véase la disertación de O. Benndorf, *De Anthologiae Graecae epigrammatis quae ad Artem spectant:* Leipzig, 1862.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *peregietas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *peregietas*, no solamente á los viajeros geógrafos, sino muy especialmente á los viajeros arqueólogos ó *dilettantes* de arqueología, que ahora llamamos *excursionistas*. El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura; pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, de los cuales restan considerables fragmentos insertos en la riquísima colección de Carlos Müller (*Fragmenta Historicorum Graecorum*, *volumen tertium*, páginas 108 á 148), precedidos de una sabia disertación de Preller, que hace resaltar los altos méritos de la erudición y doctrina, no sólo arqueológica, sino literaria, de Polemón. Sus libros debían de tener, quizá con más juicio propio de parte de su autor, el mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, á quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone*, cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy sólo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando obras que en gran parte no habían tenido sér más que en su propia fantasía declamatoria! Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del

Plotino no es hombre de arte, y apenas piensa en él: se lo veda su propio exaltado espiritualismo, y el desprecio á la materia, absoluto y radi-

gusto y por el lujo brutal del imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó á despojar los templos mismos en obsequio de los gustos de Tiberio, de Calígula, de Nerón ó de Adriano: nacieron en una ú otra forma esos panteones del arte llamados *museos*, que las grandes épocas artísticas no conocen nunca; y la curiosidad insaciable y móvil, el *dilettantismo* refinado, el ansia de goces nuevos, propio de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversas, desde las pequeñas tablas realistas de Pireico, hasta las grandiosas reliquias del arte arcáico, de Polignoto y sus discípulos. Al mismo tiempo, la literatura, entregada á las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero habilísimos en la técnica, y sensibles á los más raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras y producir, mediante artificiosa selección y hábil combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela de escritores pintorescos y coloristas, que, materializando la frase y sometiendo á violentas contorsiones la lengua griega y la latina, lograron á veces invenciones ingeniosas y crearon, en rigor, un estilo nuevo, que no carecería de picante sabor para el estragado paladar de algunos contemporáneos nuestros.

Uno de los géneros que más convidaban á éstos Gautier y Goncourt de la antigüedad, no menos que á los de nuestros días, era la crítica ó más bien la descripción de cuadros y estatuas. ¡Qué campo para el *impresionismo* del sofista y para la insensata competencia de la palabra con el color y con la línea! El

cal en su sistema, más que en ningún otro de los conocidos, como no sea en algunas sectas gnósticas. Plotino es el tipo de la iluminación y de la

peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fué en Luciano al interpretar las obras de Zéuxis y de Aetión, como lo fué en Dión Crisóstomo al adivinar y exponer la estética de Fidias. Pero no es posible decir otro tanto del célebre libro de Filostrato, titulado Εἰκονες *(Imágenes)* 1, compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de nna galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado, amigo del autor. A grandes controversias ha dado ocasión este libro no menos que los demás de Filostrato, concediéndoles unos valor histórico, mientras que otros los relegaban á la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, considerando el libro de las *Imágenes* como una novela artística y la *Vida de Apolonio de Tiana* como una novela filosófica. No hemos de disimular, sin embargo, que críticos de altísimo sentido estético y arqueológico han admitido como legítimos los *Cuadros* de Filostrato. No dudó de su veracidad Winckelmann, ni el mismo Lessing, ni Ennio Quirino Visconti, y para defenderla escribieron de propósito Torkil Baden *(De arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus Commentatio*, 1792), el gran Goethe *(Philostrat's Gemoelde*, 1818), Jacobs y Welcker *(Philostratorum Imagines*, 1825), y más recientemente Enrique Brünn *(Die Philostratischen Gemoelde*, 1861). Por la autenticidad está también, aunque no sin vacilaciones y de un modo poco resuelto, el muy

1 *Philostratorum et Callistrati Opera reconovit Antonius Westermann... Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot*, 1878. Las *Imagines* de Filostrato el viejo, Filostrato el joven y Calistrato ocupan desde la pág. 338 á la 424. En el mismo tomo pueden verse las declamaciones de Himerio, texto revisado por Dübner.

teosofía, y todos los esfuerzos de su espíritu se encaminan á unir lo que hay de divino en él con lo que hay de divino en la naturaleza. En sus

ingenioso y ameno crítico Eduardo Bertrand, en su libro *Un Critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école:* París, Thorin, 1882) 1. Pero no dejan de hacer fuerza por la parte contraria los graves argumentos de Heyne *(Philostrati Imaginum Illustrationes*, 1796), Friedrichs *(Die Philostratischen Bilder,* 1860 y aun los de Matz *(De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, 1867), y Nemitz *(De Philostratorum imaginibus*, 1875), si bien éstos dos últimos escritores adoptan conclusiones menos radicales y quizá más próximas á la verdad que la absoluta negación de Friedrichs, inclinándose á suponer que en el libro de Filostrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa y otra parte mucho mayor de ficción retórica, por lo cual, en la imposibilidad en que estamos de deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filostrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y solo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones. Friedrichs le acusa de confundir á cada paso las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una misma acción. Lo que no se le puede negar, aunque Friedrichs se lo niega todo, es lo que Brünn llama «la profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística en la descripción.»

Tampoco carece Filostrato de doctrina estética: Bertrand la ha deducido muy ingeniosamente de sus obras. Se encuentra esparcida en el prefacio de los *Icones*, en el diálogo de Apolonio y Damis sobre la pintura *(Vit. Ap.* II, 22*)*, en el diálogo de Apolonio con los Gimnosofistas *(Vit. Ap.* VI, 19*)*.

1 Puede consultarse también el libro de A. Bougot, *Philostrate l'Ancien, une galerie antique de soixante quatre tableaux:* París, 1881.

libros no se han de buscar enseñanzas técnicas: parece hasta olvidarse de que hay artes en el mundo, como se olvida de la tierra misma y de cuanto

«El que desprecia la pintura (dice Filostrato), ofende á la verdad y á la sabiduría, porque la pintura, lo mismo que la poesía, es un esfuerzo para representar las formas y las hazañas de los héroes; y ofende además á la ley de proporción y simetría que rige todas las artes. Si miramos á su origen, es invención de los dioses que tan variamente pintaron y hermosearon la tierra y los cielos [1].» Para Filostrato, Dios es el *gran pintor del mundo*, así como para otro retórico, llamado Himerio Dios era *el gran sofista de los cielos*. Con estas ideas platónicas se mezclan en el biógrafo de Apolonio otras de sabor aristotélico: la imitación es el fnndamento de todas las artes gráficas y plásticas. El principio de la invención artística le describe y analiza Filostrato con más detención que ningún otro de los antiguos, distinguiendo en ella dos grados, uno del cual todos los hombres participan, y es la creación de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otro peculiar de los artistas que no imitan sólo con el ingenio, sino también con la mano: διττὴ ἄρ᾽ ἡ μιμητική, ὦ Δάμι, καὶ τὴν μὲν ἡγώμεθα οἵαν τῇ χειρὶ ἀπομιμεῖσθαι καὶ τῷ νῷ, γραφικὴν δ᾽εἶναι ταύτην τὴν δ᾽αὖ μόνῳ τῷ νῷ εἰκάζειν. Pero el principio de imitación no explica todo el arte. Filostrato admite una facultad superior y *más sabia*, que llama *el demiurgo de la imitación* Esta facultad es la *fantasía* artística. La imitación reproduce lo que vió, formándolo según el modelo de lo que realmente existe: (μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν. ὑποθήσεται γαρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος). El artífice que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía le haya

1 Recuérdese la invocación de nuestro Céspedes al *gran Pintor del mundo*.

á ella toca. Lo que va á enseñarnos en tono, no ya dogmático, sino ditirámbico y de inspirado, es el misticismo estético, la doctrina de la hermosura

visto, con el cielo, las horas y los astros, y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la Diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente humana. En una palabra: para Filostrato, el ideal es inagotable. Sus observaciones técnicas son también muy dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías. Comprende, ó más bien adivina la magia con que puede representarse el aire interpuesto (καὶ τὸν αἰθέρα ἐν ᾧ ταῦτα). La teoría de Lessing sobre el desnudo estatuario parece arrancada de este bello pasaje de los *Icones* (I, 29): «Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, piden á los tejidos un adorno que debían pedir á la naturaleza».

Conforme á estas nociones estéticas ha procedido Filóstrato en la descripción ó invención de sus *cuadros,* que para ser en todo sospechosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto á aquella especie de desarrollo oratorio ó más bien poético, á aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Teon ó en Aftonio, se designa con el nombre de *ecphrasis*, sección muy principal de los *progymnasmata*. Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filostrato le cultivaron otros retóricos, v. gr.: Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calistrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filostrato. Pero

en sí, levantada sobre toda cosa creada y perecedera. En substancia Plotino comenta las sublimes enseñanzas del *Fedro* y del *Symposio;* pero lo que allí es poesía, se convierte aquí en dogma: la

el más celebrado de los imitadores de éste fué su propio nieto Filostrato el joven, que añadió diez y ocho cuados á la galería de su tío, con un proemio que encierra consideraciones estéticas no vulgares, é insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y las del espíritu. «Un cuerpo monstruoso dice y falto de congruencia y simetría no es apto para expresar los movimientos de un alma templada y bien regida» Las descripciones de este segundo Filóstrato son por todo extremo vulgares, é inferiores á su propia teoría y á los ejemplos de su abuelo. A la misma escuela pertenece el sofista Himerio (contemporáneo de Juliano el Apóstata) por algunos rasgos de sus declamaciones, especialmente aquella en que invita á unos forasteros Jonios á recorrer los monumentos de Atenas. La descripción de estatuas y cuadros llegó á ser una verdadera plaga en la literatura bizantina, especialmente en las novelas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando á la última ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene é Ismenias*. La *Antología*, aun en sus partes más modernas, está atestada de composiciones laudatorias de objectos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el Silenciario y Cristodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos, mostrando al tratar de los primeros un cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cnadro del martirio de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina es el sofista Coricio de Gaza, que vivia en tiempo de Justiniano. Sus obras han sido

ironía socrática desaparece; los velos del mito caen, y aparece la imagen de *lo Uno* en el obscuro fondo del santuario. Vamos á verlo, siguiendo en

publicadas por Boissonade 1, y no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornaban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo XIV le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel File, y todavía á mediados del XV el arte de Filostrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Éfeso, Marco Eugénico, de quien conservamos seis *Icones*. Quien desee más pormenores sobre estos últimos chispazos de la crítica griega, los encontrará sin fatiga en el libro de Bertrand, que por la erudición y el buen gusto es digno de toda alabanza. Sólo añadiremos, porque en una obra de erudición española fuera omisión intolerable que un códice griego de nuestra Biblioteca Nacional descrito por Iriarte con el número 101 de su catálogo, encierra muchos trozos inéditos de Coricio, que faltan en la edición de Boissonade.

No se ha conservado ningún manual griego de arquitectura perteneciente á la época clásica. Vitruvio, en el proemio de su libro VII, enumera muchos, de los cuales más ó menos dice haberse aprovechado para su obra. Entre ellos figuran un tratado de perspectiva escenográfica de Agatarco, un volumen de Silanión sobre las proporciones dóricas, las descripciones del templo de Juno en Samos por Teodoro, del templo de Diana en Éfeso por Chersifron y Metágenes, del Partenon por Ictino y Carpión, del templo de Palas en Priene por Pitio, de la cúpula de Delfos por Teodoro Foceo (distinto del de Samos), un

1 *Choricii Gazaei Orationes, fragmenta*, etc : París, 1845, 8.°

lo posible el orden de capítulos del original griego, conforme á la edición de Creuzer y Dübner [1].

Enéada I, libro VI, *De la belleza.*

I. Para Plotino, que se ajusta en esto al sentido del *Hipías Mayor*, la belleza no se percibe sólo por la vista y por el oído, sino que, ascen-

libro de Filón sobre las proporciones de los templos, y muchos manuales de simetría, entre cuyos autores figuran los nombres de Eufranor, Teocides, Demofilo, Melampo, etc. Sería cosa inútil y pedantesca proseguir este catálogo de libros perdidos. Sólo mencionamos algunos de ellos, para que se forme idea de la riqueza de esta literatura técnica entre los antiguos. Parece que hubo además verdaderos historiadores del arte, como Pasiteles, citado por Plinio. De la época bizantina (siglo XIII), se conserva un libro curiosísimo de Nicetas Coniates, que diserta larga y retóricamente sobre las obras de arte destruídas en Constantinopla por los Cruzados en 1204. Véanse las ingeniosas consideraciones que hace Ste.-Beuve sobre esta crónica, en el tomo IX de sus *Causeries de Lundi*, págs. 403 y siguientes.

No hemos logrado ver el libro de Overbeck (*Fuentes relativas al arte*, 1868), donde, según parece, ha reunido el autor todos los fragmentos de los clásicos que tienen interés para la arqueología artística.

Aun las artes secundarias, la cerámica, la glyptica y la toréutica, tuvieron preceptistas como Antígono, Menandro, Xenócrates, Duris y otros muchos que pueden verse mencionados en el catálogo bibliográfico de Plinio (*Hist. Nat.*, I).

1 *Plotini Enneades, cum Marsilii Ficini interpretatione castigata: iterum ediderumt Frid. Creuzer et Georgius Moser. Primum accedunt Porphyrii et Procli Institutiones et Prisciani Philosophi Solutiones, ex codice Sangermanensi edidit et annotatione critica instruxit Fr. Dübner: Parisiis, editore Ambrosio Firmin Didot, 1855. 4.°*

diendo del sentido á lo suprasensible, son bellos también los estudios, las acciones, las ciencias, las virtudes, etc. ¿Hay alguna belleza más que éstas? Ó, en otros términos: ¿de dónde procede que estas cosas nos parezcan bellas? La razón de su belleza, ¿es una y la misma, ó hay dos modos de belleza? Los cuerpos son bellos por participación (contesta Plotino): la virtud es bella por su propia naturaleza. ¿Es la conmensuración de las partes y su relación al todo, juntamente con la gracia del color, lo que determina la hermosura de los cuerpos, como creen muchos? Entonces sólo lo compuesto será bello, y de ninguna manera lo simple, ni cada parte de por sí tendrá belleza, y sólo se podrá decir bella con relación al todo. Pero si el todo es bello, ¿cómo no han de serlo las partes? ¿Puede un todo bello constar de partes feas? Necesario es, pues, que las partes tengan por sí hermosura, y que una cosa sea la conmensuración y otra la belleza. ¿Y cuál será la conmensuración en la belleza de las ciencias y de la virtud? ¿Y no hay entre las mismas cosas malas y feas cierta proporción y concordia?

II. La belleza en el cuerpo es la flor de la forma que domina á la materia, por el imperio de la razón ideal sobre la materia misma. Cuando la belleza se muestra á los sentidos, la abraza y reconoce el ánimo como cosa familiar y acomodada á su naturaleza, al paso que odia y rechaza por ajeno todo aquello en que encuentra fealdad. Y es que, siendo el alma excelentísima, se alegra cada vez que encuentra algún vestigio de sí, y lo refiere

á sí misma, y se acuerda de su propia naturaleza. La hermosura se funda, pues, en la semejanza, y por participación de nuestra belleza decimos que otras cosas son hermosas. Todo lo que es informe, aunque sea apto por naturaleza para recibir forma y apariencia sensible, mientras carece de ella, es cosa fea y apartada del plan divino. Sólo la agregación de la forma da unidad al conjunto de muchas partes, porque siendo ella una, uno ha de ser también lo que ella informa. Y esta forma bella se comunica lo mismo al todo que á las partes, haciéndose de esta manera hermoso un cuerpo; es á saber: por comunicación de la razón que viene de lo divino.

III. El alma, *por la fórmula de hermosura que hay innata en ella*, reconoce en los cuerpos la hermosura, que sería la idea misma si se la abstrajese de la materia. Si quitas de en medio las piedras, el edificio, que antes era exterior, queda reducido á la forma interna, que es individual aunque aparezca en muchos objetos, y se limita sólo por la materia externa. El alma, pues, contemplando la forma que en los cuerpos vence y subyuga á la materia informe, y congregando la belleza dispersa en los objetos, la refiere á sí propia, y á la forma individual que posee, y la hace consonante y amistosa, y *armónica* con esta forma íntima. Las armonías de la voz son producidas por otras armonías latentes en el alma, y hacen que el alma perciba lo bello, mostrándole su propia naturaleza reflejada en otras cosas. Y esto baste acerca de las bellezas que se perciben por medio

de los sentidos, que como imágenes y sombras decoran la materia, y producen admiración grande de sí en los ojos que las contemplan.

IV. Preciso es que comience por hermosear su ánimo quien ha de contemplar la belleza intelectual, que deleita y hace gozar mucho más que la corpórea. La belleza superior á ésta, y no aparente á los ojos, ha de contemplarla el alma sin instrumentos ú órganos, levantándose sobre el sentido. Y no podremos hablar de bellezas intelectuales y morales, ni del esplendor de la verdad ó de la virtud, si no las poseemos. Los efectos que esta belleza produce son: primero, una suave admiración y estupor; luego, amor y deseo y movimiento delicioso.

V. Sólo brilla en el alma la belleza natural cuando hemos vencido la deformidad, esto es, el apego á la materia. ¿Y qué es lo que atrae en estos amores suprasensuales? No ciertamente la figura, no el color, no la magnitud, sino el alma, que carece de color y se contempla á sí misma, ó bien percibe en otra alma la magnanimidad, la justicia, la *sophrosyne*, la fortaleza, la honestidad... Imaginemos un alma torpe, intemperante, inicua, rica de concupiscencias y de perturbaciones, cercada de temores y aquejada de envidia, no pensando nunca sino en cosas mortales y abyectas, sierva de impuros deseos, haciendo la vida que le es propia, y sufriendo cuantas torpezas le sugiere el cuerpo. No es ésta la propia esencia del alma, sino un mal adventicio que la impurifica y la contamina, y la arrastra á lo externo, á lo ínfimo y á lo

obscuro. Distraída así y arrebatada por las cosas sensibles, llena de las infecciones del cuerpo, como quien se ha entregado á la materia y ha contraído la naturaleza material, trueca su propia forma en otra forma inmunda, perdiendo su natural hermosura, como quien se revuelca en el lodo; y acontécele todo esto *por conmixtión con una naturaleza extraña*. Por lo cual, si quiere recobrar su pristina hermosura, es forzoso que borre tales inmundicias, y, purificándose, vuelva á ser lo que era. Y así como el oro resulta puro y sincero si se le aparta de la capa de tierra que le cubre, así el alma recobra su pureza cuando se libra del torpe comercio con la materia.

VI. El alma sólo recobra la virtud y la hermosura cuando se restituye á su primitiva pureza. Entonces resplandece con la luz intelectual que le es propia, y se hace semejante á Dios. «Como dice antigua sentencia, la *sophrosyne*, y la fortaleza, y toda virtud es *una purificación*.» Purificada el alma, hácese idea y razón, en todo incorpórea, intelectual y divina, y de ella brota la fuente de la hermosura y todo lo que á la hermosura es semejante. Por donde el alma, reducida al *nous* ó *intellecto*, medra maravillosamente en hermosura, y el entendimiento y cuanto de él procede hácese, no ajeno, sino propio ornamento del alma, que sólo entonces merece tal nombre. Por eso se dice que el bien y la hermosura del alma consisten en que sea semejante á Dios, que es el ente y la esencia y el bien y la hermosura. De este sumo bien y hermosura emana la hermosura del enten-

dimiento. En cuanto á la belleza que decimos de los cuerpos, el alma la produce, porque, como el alma es cosa divina y partícula de la misma belleza, hace hermoso cuanto toca, según la diversa capacidad de su naturaleza.

VII. El alma, ahuyentadas las nubes de los afectos materiales, torna sus ojos á la luz de la belleza intelectual, y se inunda en deleite inefable, porque en aquella luz encuentra el bien sumo, hacia el cual toda alma tiene natural apetito. El que penetra en lo más sagrado de los templos, primero ha de purificarse, y deponer sus vestiduras, y caminar desnudo, para que, rechazando cuanto es ajeno del Dios, pueda contemplar solamente lo divino, sincero, sencillo y puro, de quien todo pende, á quien todo dice relación, y por quien todas las cosas son, viven y entienden, porque Él es causa de la vida, y del ser y del entender. Y quien esto llega á ver, ¡en qué amores arde, en qué deseos se abrasa, anhelando vehementísimamente por la unión! ¡Cómo se mezclan en su espíritu el deleite y el temor! *Lo que primero hemos apetecido como bueno, aun antes de haberlo visto, después de obtenido nos deleita como hermoso*, poseídos de cierto saludable estupor, y de verdadero y supremo y ardiente afecto, desdeñando los otros amores y las cosas que antes teníamos por bellas. Quien llega á contemplar las formas de los Dioses ó de los Démonios, ¿qué estimación ha de hacer de las formas corpóreas? ¿Pues qué diremos del que haya contemplado la belleza en sí misma, la belleza pura, no atada á la carne ni á ningún gé-

nero de materia, ni moradora de la tierra ni del cielo? Todo lo demás es adventicio, mezclado y compuesto, y todo procede de este primer principio, que no recibe nada de nadie, y dándose á todos, permanece siempre el mismo. No es infeliz quien no alcanza á poseer los hermosos colores y los cuerpos hermosos, ni quien pierde el poder, el principado y el reino, sino quien carece de la posesión de aquello solo por cuyo amor conviene despreciar todos los reinos é imperios de la tierra, del mar y del cielo.

VIII. ¿De qué modo el alma contempla la hermosura retraída en los arcanos de Dios? Dejando fuera los sentidos y cuanto contemplaba con ellos, volviendo la espalda á toda hermosura corpórea, reconociendo que todas ellas son imágenes, vestigios y sombras, y aspirando á aquella belleza esencial de que son imágenes. Quien tome por verdaderas esas sombras, se ahogará míseramente, como el que quisiera perseguir su propia sombra en el agua. Quien no abrace más que las formas corporales, vivirá siempre entre tinieblas y fantasmas. Busquemos nuestra dulce patria, la fuente de donde procedemos. No habemos menester ni caballos ni naves para este viaje, sino cerrar los ojos de la cara, y abrir aquellos otros que todos los hombres poseen, aunque muy pocos los usen.

IX. ¿De qué modo el alma llega á la verdadera hermosura, y qué hermosura es ésta, y qué es lo que contemplamos con esta vista interior (que es la razón contemplativa)? No es posible alcanzarlo todo de una vez. Se ha de educar el alma

contemplando primero las obras bellas y virtuosas, y luego las bellas almas que las producen. «¿Y cómo entenderás en qué consiste la belleza del alma? Volviendo sobre tí mismo y contemplándote, y si no ves en tí la hermosura, imitarás al escultor que, para lograr una estatua hermosa, excinde de aquí, corrige de allá, lava y afina. De igual manera, tú irás quitando lo superfluo, enderezando lo torcido, ilustrando lo obscuro, y no dejarás de trabajar en tu estatua, hasta que irradie en ella el divino fulgor de la virtud, hasta que veas á la *sophrosyne* asentada firmemente en su majestad pura y sagrada. Cuando esto logres, y te contemples puro y uno, sin mezcla de elemento extraño, y veas en tí la verdadera y sola luz, que ni es capaz de medida, ni está circunscrita por ninguna figura, y es inmensa, superior á toda medida y más excelente que toda cantidad; si de esta luz usas, ya no necesitarás otra guía. Fija entonces la mirada, y se hará manifiesta á tus ojos la belleza. Pero si tus ojos están manchados con impurezas, ó débiles por larga desidia, no resistirán aquella efusión de luz, y se deslumbrarán y no distinguirán nada, *porque el que ve ha de ser semejante á la cosa vista, antes de ponerse á contemplarla.* Ni los ojos verían el sol si no se hiciesen solares (es decir, acomodados al sol), *ni el ánimo puede ver la belleza, si él mismo no es hermoso.* Preciso es, pues, que el alma se haga *deiforme* y enteramente hermosa, si ha de contemplar á Dios y conocer la hermosura. Así, primero ascenderá sobre el entendimiento, y verá allí la hermosura

de las ideas. Y todavía sobre ellas está la misma naturaleza del bien, que derrama lo bello en torno suyo y es principio y fuente de hermosura, el cual (distinguiendo entre lo inteligible) quizá pueda decirse que es cosa distinta y más alta que las cosas que allí tienen hermosura.»

En la *Enéada V*, libro VIII, comienza el tratado de la hermosura inteligible.

I. Pruébase que hay en el entendimiento humano una belleza natural que hace hermosa la materia ruda. Plotino juzga deficiente el principio de imitación, puesto que el alma, usando de su razón íntima, enmienda los defectos de la naturaleza. De aquí se infiere que hay en el entendimiento una forma y una belleza más alta que en ninguna obra de arte, y á la vez más poderosa; porque en las obras del arte aparece dispersa, y en el entendimiento unida. «Imagínate dos moles de piedra: la una en bruto y sin desbastar; la otra trabajada ya por el arte, y convertida en estatua divina ó humana: si divina de una Gracia ó de una Musa; si humana, no de un hombre cualquiera, sino de un hombre ideal, que el arte ha formado congregando la hermosura de muchos. La piedra trabajada por el arte parecerá hermosa, pero no por ser piedra, porque entonces cualquier otro pedazo de mármol tendría igual virtud. Esta forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa entera, sino que continúa en la mente del artífice, y en el mármol no resulta pura ni tal como el artífice la imaginaba, sino en

cuanto la materia ha obedecido al arte.» Posee, pues, la mente del artífice una idea de hermosura mayor y más excelente que todo lo que sale al exterior. La música en el sonido sensible es producida por otra música superior al sentido. Y si alguien desprecia las artes porque proceden imitando á la naturaleza, se ha de responder: primero, que la naturaleza también imita (á las ideas); segundo, que las artes no imitan sencillamente lo que se ve con los ojos, sino que se elevan á las mismas ideas que dan el ser á la naturaleza; tercero, que el arte añade mucho de su propio fondo, cuando falta algo para la perfección. Y así, Fidias hubiera podido hacer su Júpiter no imitando nada de lo que veía con los sentidos, sino imaginándole tal como el mismo Júpiter aparecería si alguna vez se mostrase á nuestros ojos.

II. La belleza en los objetos naturales es cierta forma impresa por la misma naturaleza en la materia que ella domina. ¿En qué consiste la hermosura de estos objetos, sino en una forma inmaterial, que tampoco es la primera hermosura, y que todavía se puede reducir á la superior unidad? Si el cuerpo por ser cuerpo fuera bello, seguiríase que la razón agente, por no ser cuerpo, no es bella. Y como la belleza luce así en lo pequeño como en lo grande, infiérese que tampoco depende de la masa. Añádase á esto que mientras la forma está fuera del alma, no la percibimos ni hace efecto en nosotros, y sólo concebida intelectualmente nos atrae. Y que la belleza no consiste en la magnitud ni es cosa material, nos lo prueba el encon-

trarse también en las ciencias y en las virtudes y en otras cosas inmateriales, como es de ver cuando en un alma humana contemplamos la sabiduría, y con ella nos deleitamos, y la amamos, no mirando á la forma del cuerpo, que quizá no sea hermosa, sino penetrando hasta la íntima esencia. *Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso, en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia.*

III. La belleza que aparece en los objetos materiales no es más que una imagen de otra hermosura que reside en la naturaleza, y que á su vez es imagen de la otra razón ó idea de belleza más alta, que está en la mente humana, de donde procede y se difunde á la naturaleza toda hermosura. Esta misma luz del alma no es más que un destello de la luz de aquella primera é increada hermosura que reside en la mente divina. Aquí Plotino abandona casi la materia estética para explicarnos la manera cómo del entendimiento divino son derivación las ideas, y cómo la felicidad ó el estado beatífico consiste en la eterna contemplación de estos mismos arquetipos. El entendimiento divino, sin dejar de ser uniforme, se manifiesta de un modo omniforme en las ideas, entero en cada una de ellas, pero con diversas propiedades.

VIII. La primera y suprema hermosura es un todo sin defecto alguno. ¿Quién la definirá, pues, si no posee este mismo todo? Los que admiran la hermosura terrena, no saben que lo que les conmueve y enamora es una imagen de esa otra más

alta hermosura. No tienen razón, sin embargo, los que menosprecian la hermosura de este mundo, puesto que en ella se deleitó su propio artífice, y es imagen del *paradigma* ó dechado de belleza que hay en su entendimiento.

IX. ¿Dónde hay hermosura sin esencia? ¿Dónde esencia sin hermosura? Quien quita la hermosura, quita la esencia. El ser es apetecible porque es el ser y porque es hermoso, y de igual suerte lo bello es apetecible porque es bello y *porque es*. Cuál de los dos sea causa del otro, si la hermosura de la esencia, ó la esencia de la hermosura, no importa averiguarlo, puesto que una es la naturaleza de entrambos. *En cuanto una cosa participa de esencia, participa también de hermosura, y al contrario. Participando, pues, todas las cosas de lo bello* uno, *es necesario que participen también de la esencia* una. La que impropia y falsamente llamamos esencia de los cuerpos, necesita que se le agregue una imagen de hermosura para que parezca hermosa y para que sea algo. *Lo bello es lo divino en la naturaleza.*

El capítulo X trata de la contemplación beatífica y del esplendor que irradiará de las ideas. Reminiscencias platónicas: círculo de Jove, de los demás dioses, de los demonios, etc., etc.; Júpiter mismo y los hombres que merecen amar y contemplar este círculo juntamente con Jove, ven la belleza universal que emana de todas las cosas y que participa de la belleza absoluta. Y de tal manera irradia, que á sus mismos contempladores los trueca en hermosos; no de otro modo que los que

suben á una alta montaña toman el color de la tierra á donde suben. En el mundo divino, el color es la hermosura, ó más bien, cuanto allí existe es perfecto color y soberana hermosura. Los que no ven el todo, sólo juzgan y nombran belleza la que luce en la superficie; pero los que se embriagan en el néctar *del todo*, y dejan que por todos los resquicios de su alma penetre la belleza, no quedan en meros espectadores, como si el contemplador estuviese fuera del espectáculo y el espectáculo fuera del contemplador, sino que ven la hermosura dentro de sí mismos, como divina y como una, aunque ellos ignoren que la poseen; como lo ignora el que está poseído del divino furor de Apolo ó de las Musas.

En el capítulo XIII se explica alegóricamente el mito de Saturno (el entendimiento divino) que castra á su padre (esto es, el bien mismo), dividiendo en muchas formas (así lo explana Marsilio Ficino) el don uniforme de su padre... La belleza del mundo corpóreo es sombra de la belleza del mundo incorpóreo. La belleza del alma, imagen de la belleza de la primera inteligencia, que irradia de sí un esplendor como de luz [1].

El libro V de la tercera *Enéada* trata del Amor, siguiendo muy de cerca las huellas de Platón, y reproduciendo á veces textualmente sus palabras. El amor es apetito de belleza, reminiscencia, deseo de engendrar en lo hermoso. Los que recuer-

1 A Plotino, más bien que á Platón, debe referirse la manoseada sentencia: «Lo bello es el esplendor de lo verdadero.»

dan la suprema hermosura, aman la corpórea como imagen de ella; los que están envueltos en las nieblas y ceguedades de la pasión, tienen por verdadera y real esta vana hermosura de acá abajo.

Capítulo II. Distinción de la Venus Urania y la *demótica*. «La Venus celeste, nacida de Saturno, esto es, del entendimiento, es tan pura, inviolable y permanente como él, y ni quiere ni puede bajar á este mundo, porque es de tal naturaleza, que jamás se mueve hacia lo inferior; es substancia separada y esencia que en ningún modo participa de la materia. La cual esencia, más bien debemos llamarla Dios que demonio, porque nace de un acto reflejo del entendimiento divino que, amándose, engendra el Amor y la *substancia* y la esencia, á la manera que la luz que circunda al sol, eternamente procede de él y á él vuelve como en círculo. El amor que es esencia antecede al amor que no es esencia, y llámase *Eros* porque procede de una visión.» No entraremos en la interpretación simbólica y embrolladísima del mito platónico de Poros y Penía 1.

1 Vacherot, en su *Histoire Critique de l'Ecole d'Alexandrie* (tomo III: París, Ladgrange, 1851, pág. 364), hace resaltar los méritos de la teoria de la *imaginación* en la psicología de Plotino: «Hasta entonces (dice), los filósofos griegos no habían considerado la imaginación ó fantasía más que como una memoria imaginativa, esto es, como la facultad de conservar las imágenes de los objetos percibidos. Así la definen Platón, Aristóteles, los Estóicos. Pero además de esta imaginación puramente sensible (αἰσθητή), Plotino reconoce y describe una fantasía superior (νόητη), verdadero espejo de la inteligen-

Cuentan que Plotino, absorto siempre en la contemplación de lo universal y de lo uno, y des-

cia, la cual tiene por objeto representar en imágenes los seres inteligibles, y es la verdadera imaginación, facultad propia de la poesía y de todas las artes, que, lejos de limitarse á la pura reproducción del mundo real, sólo aprovechan sus formas y colores para expresar más vivamente el mundo invisible de las ideas. Esta teoría de la imaginación, tan nueva como profunda, no es accidental en la filosofía de Plotino, sino que está en perfecta armonía con su doctrina general sobre la relación de los elementos y la correspondencia de los dos mundos. La realidad sensible, percibida por la sensación, no es para Plotino más que la forma exterior de la Esencia, ó del sér inteligible; y la Naturaleza no tiene valor más que como símbolo del pensamiento, como un lenguaje figurado, del cual son caracteres más ó menos brillantes, las formas visibles, los seres vivos de nuestro mundo. La fantasía *inteligible* es precisamente la facultad que percibe y comprende esta relación entre los dos mundos, y enseña al poeta á expresarla.»

Hemos visto (aunque Vacherot lo calla), que esta misma doctrina de la imaginación artística se encuentra con desarrollos muy originales en Filostrato, que escribió mucho antes de Plotino, y que no pertenece á la escuela de Alejandría, con la cual de grado ó por fuerza quiere emparentar aquel historiador, tan docto como apasionado y sectario, ideas harto más transcendentales que esta cuestión de psicología estética.

Por lo demás, Vacherot distingue con precisión los cuatro temas capitales de la estética plotiniana: 1.°, distinción de la belleza real y de la belleza ideal; 2.°, relación íntima entre estas dos especies de belleza; 3.°, relación de lo bello y lo verdadero; 4.°, explicación psicológica de la intuición de lo bello. Pero la exposición que presenta es muy somera, y la parte crítica tampoco está exenta de todo reparo, puesto que atribuye á Platón la sinonimia de verdad y belleza, y la con-

atento á todo lo particular y relativo, solía decir de su condiscípulo Casio Longino, ministro famo-

fusión de la lógica y de la estética, en la cual, á mi entender, ni los mismos alejandrinos cayeron nunca, á lo menos con el rigor dialéctico que se supone. Una cosa es admitir la idea abstracta y esencial de belleza, y otra reducir á esta idea todo el mundo inteligible. Las mismas metáforas de *imagen, destello, reflejo, esplendor,* que con tanta frecuencia usa Plotino, muestran que la consideración de la esencia *una* no le hacía olvidar totalmente la consideración de la forma, por más que su sistema propenda á quitarla todo valor. El amor, cuyo término es la *belleza*, es para Plotino uno de los tres modos de ascender al mundo inteligible; los otros dos son: la música, cuyo término es la *armonía*, y la filosofía, cuyo término es la *verdad. (Enead.* III, I, II, III.) ¿Cómo admitir que Plotino identifique la belleza con la verdad, cuando tan expresamente las distingue, y señala diverso método para lograrlas? Lo que hace es reducir una y otra á la Esencia ó al Bien, pero esto en sentido transcendental y en síntesis suprema. Lógicamente las distingue siempre, y no concede á la contemplación estética el mismo valor que á la intuición dialéctica. El filósofo, el músico y el amador ó varón *erótico* (esta triple distinción estaba ya en el *Fedro)*, aspiran á la posesión del Sumo Bien, pero por caminos muy diversos: el músico levantándose de los sonidos armónicos á la armonía inteligible, á la idea general del número y de la armonía; el *erótico*, de la hermosura corpórea á la incorpórea, á la hermosura de las ciencias, artes y virtudes, y de ésta á la idea esencial de la hermosura. ¿Pero termina aquí el ascenso del entendimiento? De ningún modo: la belleza y la armonía no son más que símbolos de lo puro inteligible, cuya intuición directa está reservada al filósofo, único que puede abstraerse de las cosas sensibles y contemplar la verdad pura y sin velo.

Fuera de esto, tiene razón Vacherot en afirmar que lo más

sísimo y consejero heróico de la reina Zenobia: «Es un filólogo, y no un filósofo.» Pero si Longino fuera realmente (lo cual hoy dista mucho de

original (lo único original en el sistema de Plotino), es su explicación psicológica de la intuición de lo bello, fundada en la belleza del sujeto contemplador. Esta proposición es en Plotino consecuencia forzosa de la identidad que los neo-platónicos establecen entre la inteligencia y lo inteligible; pero tiene razonable y profundo sentido en cualquier sistema dualista que, rechazando dicha identidad, reconozca, no obstante, en el acto del conocimiento, alguna cosa superior á la mera distinción y contraposición de sujeto y objeto. Y este algo está en el sujeto porque él lo entiende: pero ha de estar también en el objeto, que no sería inteligible sin esta luz.

La *Histoire de l'École d'Alexandrie* de Julio Simón (París, Joubert. 1845), obra muy inferior bajo el aspecto filosófico á la de Vacherot, aunque mejor intencionada y quizá mejor escrita, apenas dedica dos páginas (tomo I, 580 á 583) á la estética de Plotino, incurriendo en los dos graves errores de suponer que para el filósofo de Alejandría la belleza y el bien no se distinguen en cosa alguna, y que la filosofía de lo bello es en su sistema exactamente análoga á la filosofía de lo verdadero, y una y otra á la doctrina moral.

Véase, además de las obras citadas, el *Rapport* de Barthelémy Saint-Hilaire sobre el concurso de 1844, en que el libro de Vacherot fué premiado por la Academia de Ciencias Morales y Políticas (*De l'École d'Alexandrie:* París, Ladgrange. 1845).

Fuera de Plotino, nada interesante para la Estética nos ofrece la escuela de Alejandría. Puede consultarse sin embargo (aunque es mera repetición de las ideas del maestro), el comentario de Proclo al *Alcibiades primero.* «Lo bueno (dice Proclo) infunde en nosotros mayor amor que las cosas bellas sensibles (τῶν ἐν αἰσθήσει καλῶν), porque no hay cosa

ser verosímil)[1] autor del tratado *De lo Sublime*, bien pudiera decirse de él que, aunque no nos haya legado una teoría *de la belleza en sí*, que,

más bella en nosotros que la virtud (ἀρετῆς), ni más feo (αἴσχρον) que su contrario »

En algunas de las disertaciones de Máximo de Tiro se repiten los sabidos conceptos alejandrinos acerca de la Belleza, marcándose cada vez más la confusión de lo bello con lo amable. «El amor no puede ser amor de otra cosa que de belleza, y el que ama algo que no sea la belleza amará el deleite. Cambiémosle el nombre, si queréis, y llamémosle, no amor, sino apetito (ἐπιθυμεῖν..... ἀλλ' οὐκ ἐρᾶν). El amor será de belleza, el apetito de placer (ἡδονῆς).» (Disert. 27, números 3 y 4.) Pero es tan vago el tecnicismo neo-platónico, lo mismo en los gentiles que en los cristianos, que el mismo Máximo de Tiro en otra disertación (la 3.ª) confunde el placer, no ya con el amor, sino con la belleza misma. «Cuando dices hermosura, dices placer, porque lo hermoso no podría ser hermoso si no fuese placentero.» Este sofista de tan inconstantes opiniones (si es que merecen llamarse opiniones tales rasgos retóricos), es una de las autoridades que con mayor gravedad y frecuencia suele invocar el P. Jungmann.

1 La mayor parte de las obras auténticas de Longino, citadas por los antiguos, se han perdido. Entre ellas había dos libros de problemas y soluciones homéricas, cuatro libros de las palabras que en Homero tienen diversas significaciones, escolios sobre el *Enchiridion métrico* de Hefestion, una Retórica, observaciones sobre la de Hermógenes, un comentario al discurso de Demóstenes contra Midias, y una disertación sobre este tema: «¿Homero puede ser considerado como filósofo?» Pero lo más importante de todo debieron de ser sus *Conversaciones filológicas* (αἱ φιλολόγου ὁμιλίαι), vasto conjunto de observaciones críticas. De todo esto sólo nos quedan

por su carácter universal y sintético, pueda ponerse al lado de las especulaciones de los neo-platónicos, tiene el mérito indudable de haber dado independencia á la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber

algunos fragmentos de los Escolios sobre Hefestion, y otros de la Retórica: todo ello árido y poco interesante. La notoria inferioridad de estos fragmentos respecto del tratado *De lo Sublime*, no ha sido la menor razón para sospechar de la autenticidad de este precioso libro. Sería exceso de injusticia formar por tan miserables reliquias un juicio totalmente desfavorable á la reputación de aquel famoso maestro de Retórica á quien llamó Eunapio «biblioteca viva y museo ambulante». Pero aun haciendo esta salvedad, es imposible creer que el crítico que ponía en parangón al sofista Arístides con Demóstenes y regateaba el nombre de clásicos á Platón y á Tucidides, haya sido capaz de escribir las admirables cosas que en el tratado *De lo Sublime* se contienen. Por otra parte, los manuscritos que nos han conservado este tratado, no se le atribuyen resueltamente á Longino, sino que nos dejan la elección entre éste y Dionisio (probablemente Dionisio de Halicarnaso): Διονυσίου ἤ Λογγίνου πέρὶ ὕψους. Esta observación, que por primera vez hizo Amati en un manuscrito del Vaticano, y confirmó Egger en otros códices de París, debilita mucho la fuerza de la atribución de los antiguos copistas, puesto que ellos mismos ignoraban á punto fijo el autor. Las hipótesis que desde la fecha de la edición crítica de Weiske (1808) se han sostenido, pueden reducirse á las siguientes: 1.ª, la de Amati, que resueltamente atribuye el libro á Dionisio de Halicarnaso: opinión hoy abandonada, puesto que tenemos hartas obras de Dionisio para conocer que ni su estilo ni su crítica pueden confundirse con las del autor *De lo Sublime;* 2.ª, la del mismo Weiske, que recurre

acertado á distinguir del concepto de lo bello el de lo sublime, no bien discernido hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial. No se crea por eso que Longino llegara en

á un sofista llamado Dionisio Atico, contemporáneo de Augusto; 3.ª, la opinión de Egger en la primera edición de su *Historia de la crítica entre los griegos* (1849), donde todavía se sostienen los derechos de Longino, con apoyo de una cita del retórico bizantino Juan Siciliota, comentador de Hermógenes; 4.ª, la de Vaucher, que en unos *Études critiques sur le Traité du sublime et sur les écrits de Longin*, publicados en Ginebra en 1854, quiere encontrar grandes analogías entre el pseudo-Longino y Plutarco; 5.ª, la opinión definitiva de Egger (1866), que es también la de Naudet *(Journal des Savants*, 1838), la de Buchanan (*De scriptore libri*, περὶ ὕψους) y la de otros muchos críticos que, sin precisar nombre de autor, atribuyen esta obra á un contemporáneo de Plutarco, muy anterior, como se ve, al consejero de la reina Zenobia. Esta opinión, fundada especialmente en las marcadas alusiones que el tratado encierra al estado moral de Roma en tiempo de los primeros Césares, es la más racional y la que hoy reúne más partidarios

Advertidos ya nuestros lectores del estado de la cuestión, nos ha parecido cosa fastidiosa y superflua emplear en el texto las pesadas fórmulas «del *pseudo-Longino* ó el autor del *tratado De lo Sublime*,» y hemos conservado el nombre con que tradicionalmente se le conoce en las escuelas, y que quizá sea su nombre verdadero, pues así como hubo muchos Dionisios, ¿quién ha probado ni puede probar la no existencia de un Longino retórico, distinto del consejero de la reina de Palmira?

De las traducciones españolas de Longino se hablará en su lugar propio.

las breves páginas de su tratado περὶ ὕψους á desembrollar la noción que por primera vez adivinaba y describía por sus caracteres exteriores, más bien que la analizaba. El mismo título que por tradición dan sus intérpretes á este libro de Longino, no es rigurosamente exacto, á lo menos en el sentido moderno, aunque lo será si entendemos la palabra *sublime* conforme á su valor latino, como sinónima de *elevado*. Realmente, lo que trata de ilustrar Longino es la teoría del estilo sublime, sin que entre casi nunca en sus apreciaciones la idea de discordancia entre el pensamiento y la forma, que los modernos suponemos inseparable de la idea de lo sublime, como de la idea de lo cómico, aunque por razón contraria. Longino declara rotundamente que lo sublime es aquello en que estriba la mayor excelencia del discurso, y casi todos los ejemplos que trae pueden referirse ó á la belleza, ó á ciertas cualidades estéticas secundarias; sólo dos ó tres á la sublimidad propiamente dicha. A Longino le parece sublime todo lo que es acabado y perfecto en cualquier género. No penetra en la esencia de la sublimidad, aunque en ocasiones ronda muy de cerca el castillo, dando por caracteres de lo sublime, unas veces el producir admiración y estupor, y otras veces el ostentar y desarrollar poder y fuerza. Su efecto, añade, es el del rayo; como si se congregasen en un solo punto todas las energías morales del orador. La sublimidad es como la cumbre y la excelencia de la oración.

¿Hay un arte especial para lo sublime? pre-

gunta Longino. Algunos afirman que siendo ingénita en el orador la sublimidad, no es susceptible de ser enseñada, sino que la naturaleza la dicta. Con todo eso, no se ha de decir que lo sublime cae fuera de los lindes del arte. Cierto que su origen radica en la naturaleza, la cual es principio, ejemplar y fundamento de todos los hábitos de nuestro espíritu; pero el arte ayuda á adquirir el hábito de lo sublime, ó más bien sirve de freno al ingenio, que necesita de él tanto como del estímulo. La naturaleza sin el arte es como ciego que camina ignorante de la tierra que pisa. No se confunda lo sublime con lo hinchado y aparatoso, ni con el tumulto de imágenes. Como el entendimiento humano tiende naturalmente á lo grande, suele equivocar la grandeza verdadera con la ficticia: pero la hinchazón es vicio no menor en el estilo que en el cuerpo humano. Nada hay más seco que un hidrópico. Quien busca siempre lo agudo, extraordinario y brillante, suele dar en lo pueril, y del afán constante de agradar nacen los abusos del estilo figurado. Defecto no menor que éstos es el que llamó Teodoro *delirio extemporáneo*, y consiste en fingir el calor que no se tiene ni el asunto permite, prorrumpiendo el orador, como embriagado y fuera de sí, en la expresión de afectos de que se halla muy remoto.

Es el tratadito de Longino una escuela práctica de buen gusto, donde se da más al freno que á la espuela. No encuentran gracia ante el ingenioso retórico ni el estilo frío, ni las falsas agudezas y alusiones pueriles, que él personifica en Timeo,

ni el afán desmedido de buscar pensamientos recónditos, achaque de aquélla y de todas las épocas decadentes, ni el falso simulacro de grandeza y la vana pompa de las palabras, que algunos confunden con lo sublime. La piedra de toque de éste es el efecto que produce en el alma, á saber, cierta majestuosa elevación y un noble aprecio de nosotros mismos, que nos alegra y levanta sobre nuestra habitual condición, y nos hace partícipes de las maravillas que entendemos, como si nosotros las hubiésemos producido. Cuando nada de lo que se oye llega al espíritu, y queda sólo el vano estrépito en los oídos, la grandeza es falsa y no va más allá del ruido de las palabras. Otra condición de lo sublime es venir preñado de pensamientos, que se graban profunda é indeleblemente en la memoria, y ofrecen al espíritu copiosa materia de meditación. El último de los caracteres de lo sublime es su universalidad, puesto que produce efecto en los hombres de condición y estado más diversos, y de los tiempos y naciones más remotos y distintos.

Cinco son para nuestro preceptista las fuentes de lo sublime: 1.ª Alteza de ingenio. 2.ª Lo patético ó el entusiasmo. 3.ª Uso de las figuras de pensamiento y de dicción. 4.ª Noble y discreta elección de las palabras. 5.ª Composición magnífica de estas mismas palabras.

Manifiesto está el criterio puramente retórico que guía á Longino, y cuánto se aparta de la noción de lo sublime universalmente aceptada por la estética moderna, para la cual ha de carecer ab-

solutamente de sentido la expresión de sublimidad aplicada á la dicción, á las figuras y á la composición de las palabras. Y, sin embargo, Longino, en fuerza de su delicado espíritu literario, llega á darse la mano con los críticos de nuestro tiempo, cuando deshace la confusión introducida por Cecilio [1] entre lo sublime y lo patético, ó cuando explana su doctrina de la sublimidad en los pensamientos. «Debemos educar (dice) nuestra índole en lo grande y magnífico, para que se haga noble y ávida de cosas excelsas. La sublimidad de los pensamientos es el eco sonoro de la grandeza del alma, que puede manifestarse hasta por el silencio mismo, v. gr., el de Ayax en la *Odisea*. Si el orador es de espíritu vil y bajo, ¿cómo ha de producir nada digno de la posteridad? Sólo los grandes hombres dicen las grandes cosas. Por eso Homero abunda más que otro alguno en pensamientos sublimes.»

Esta admiración por Homero, admiración culta y reflexiva, fruto maduro del último árbol de la ciencia griega, es uno de los mayores encantos del tratado de Longino. Se le puede tachar de algo injusto con la *Odisea*. Los *Corizontes*, predecesores instintivos de nuestra crítica semiwolfiana, no habían convencido á Longino, y él tenía las dos obras por de la misma mano; pero comparaba al poeta de la *Odisea* con el sol en su ocaso. Ta-

1 Retórico contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso. La imperfección de su teoría de lo sublime movió á Longino á escribir la suya, dedicada á Postumio Terenciano.

chaba de prolijas sus narraciones y de increíbles sus fábulas, por ser la ancianidad más dada á la narración que á la acción; y no encontraba en la *Odisea* el hervor de afectos, la variedad y riqueza de elocución y la continua grandeza de la *Iliada*. «Los sueños de la *Odisea* (añade), aunque sean de los que envía el mismo Zeus, son sueños al cabo, y bastan para demostrar que cuando los grandes artífices han perdido el vigor de lo patético, se refugian en la descripción de las costumbres, y propenden á la comedia y á la pintura de caracteres.»

Hay en todo esto ingenio que se convierte casi en ingeniosidad, y que de puro refinado y sutil resulta falso: así no acierta Longino en atribuir á la vejez de un poeta lo que es consecuencia de un estado social distinto de aquél en que fué posible la primitiva epopeya homérica; pero no puede negarse que esta manera de crítica, íntima y psicológica, que quiere llegar al fondo de la obra por el análisis de la vida moral del poeta, era una novedad y un adelanto entre los antiguos, en términos que nada igual nos ofrece la misma escuela de Alejandría [1].

1 El autor del tratado *De lo Sublime* ofrece al fin de él un tratado *De las Pasiones*, que debía servirle de complemento, y que hubiera sido la primera obra *especial* de psicología estética, dado que ya en la *Retórica* de Aristóteles se trata profundamente este punto. Tiene además el libro del Pseudo-Longino la novedad de incluir algunas apreciaciones críticas sobre autores no griegos, ensanchando de este modo el campo de la historia literaria más que ningún otro retórico antiguo.

Nace también la sublimidad (según Longino) de las circunstancias que se reúnen y congregan para producir efecto ó hacer un cuadro, v. gr., en la segunda oda de Safo, y en la descripción homérica de la tempestad. Si el fragmento sáfico está impropiamente citado por ejemplo de sublime, no ha de negarse que Longino le analiza con delicado primor. «No parece (escribe) que una sola pasión impera en Safo, sino que su alma es el centro de todas las pasiones [1].»

No quiere Longino que el estudio de los detalles degenere en menudencias realistas que hacen en el discurso el mismo efecto que el ripio en las construcciones, y al mismo tiempo nos enseña que la amplificación sin grandeza de ideas ni unidad de composición es cuerpo sin alma, entendiendo por amplificación la muchedumbre, pompa y boato de las palabras, y no el incremento progresivo de la oración.

Es Longino, juntamente con Quintiliano, uno de los pocos escritores antiguos que han puesto

No sólo ensaya el paralelo entre Demóstenes y Cicerón, sino que por caso único entre los maestros gentiles, cita unas palabras *del Legislador de los judíos* (*Gen.*, 1), calificándolas de rasgo sublime.

La singular elocuencia y el calor comunicativo que Longino pone en sus juicios de gusto, explican, aunque no justifiquen totalmente, el entusiasmo de Fenelon, que en su primer *Diálogo sobre la Elocuencia* manifestó que le prefería á la misma *Retórica* de Aristóteles.

1 A Longino se debe la conservación del texto griego de este fragmento, que había traducido al latín Catulo.

entusiasmo, belleza poética é instinto de creación en la crítica literaria. Bajo su pluma nacen sin esfuerzo las frases pintorescas y galanas. Compara el efecto de la elocuencia de Cicerón con un rocío continuo y suave. Presenta á Platón disputando á Homero, como un atleta, el premio en la carrera. Los poetas y escritores ilustres son «fuentes sagradas, de donde se exhala suavísimo vapor, que penetra el alma, no de otro modo que el hálito vigoroso y divino que se desprende del antro de Delfos enajena á la sacerdotisa, moviendo su lengua para que pronuncie sus oráculos.» ¡De cuán alta manera entiende la imitación Longino! Nos aconseja pensar siempre cómo hubiera dicho esto Homero, cómo Platón, Demóstenes ó Tucídides. «Así, volando delante de nosotros las imágenes de estos grandes varones, llénase nuestro ánimo de cierta noble emulación y se levanta sobre su nivel ordinario.» Pensemos también en el juicio de la posteridad, sin cuyo saludable temor no se produce más que borrones y abortos.

Las imágenes, simulacros ó ficciones en que nos parece contemplar los objetos mismos, son grande ornamento del discurso; pero no debe prodigarlos el orador tanto como el poeta, cuyo fin principal es despertar admiración. La poesía admite la invención fabulosa; pero la oratoria nunca ó rara vez, aunque la empleen fuera de propósito nuestros oradores modernos. A veces las imágenes refuerzan el vigor de las pruebas, porque nada hace tanto efecto ni tiene tanta claridad y evidencia como lo que entra por los ojos.

Las figuras y lo sublime se fortifican mutuamente; pero el discurso con figuras solas y demasiado visibles resultaría sospechoso de falacia. Vale más que estén encubiertas, y nada sirve tanto para velarlas como lo sublime, y lo patético, y la brillantez del pensamiento, porque así la lumbre mayor eclipsa á las menores, y los artificios retóricos quedan como anegados entre tanta grandeza y profusión de luz [1].

¿Es preferible lo sublime con algunos lunares, á lo mediano perfecto y que nunca decae? ¿Cuál obra es más digna de alabanza, la que tiene menor número de defectos, ó la que, con tener algunos, se acerca más al ideal de lo sublime? Longino se declara resueltamente contra la medianía elegante. Rara vez un escritor verdaderamente grande ostenta la misma pureza que un autor mediano. Al contrario: el talento mediano corre menos riesgo de tropezar en faltas, porque no aventura nada, y camina siempre sobre seguro, sin temor de que su propia grandeza le despeñe. ¡Cuán perfectos son Apolonio y Teócrito! Pero ¿quién preferiría ser Apolonio ó Teócrito antes que Homero, ó quién Baquílides más bien que Píndaro, ó Ion antes que Sófocles? Lo sublime, aunque sea desigual, es preferible siempre á cualquier otro género de belleza. ¿Por qué, grandes escritores como Platón y Demóstenes han descuidado esas me-

1 Los capítulos XIX á XXXII del tratado de Longino son retórica pura, y comprenden un estudio de las llamadas *figuras* de dicción y pensamiento.

nudas perfecciones que abundan en Lisias y en Hipérides? Porque la naturaleza no ha hecho del hombre un animal inferior y de baja ralea, sino que le ha lanzado á la arena de la vida como animoso púgil sediento de gloria, infundiendo en su ánimo vehemente pasión por lo sublime y divino, de donde resulta que el ámbito de la tierra viene corto al pensamiento humano, que traspasa los cielos y vuela allende los límites del orbe. Por eso no nos asombra, sino que nos deleita un arroyuelo, y reservamos nuestra admiración para el Nilo, el Danubio ó el Rhin, y mucho más para las soledades del Océano, y no admiramos el fuego que nosotros mismos hayamos encendido, sino los fuegos celestiales ó el incendio que el Etna arroja de sus entrañas.

Lo sublime nos levanta á la esfera de los dioses. La falta de defectos evita la censura; pero no granjea alabanza, mientras que un solo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra. Mejor es que se reúnan la naturaleza y el arte, y en eso estriba la suma perfección; pero si en una estatua se busca sólo la armonía y la semejanza, en el discurso se exige además algo de sobrenatural y de divino.

Hasta en la explicación de los fundamentos de la armonía de las palabras se aparta Longino de la trivialidad retórica, asentando que la armonía del discurso no habla sólo al oído, sino al alma, por cierta afinidad y simpatía que el espíritu tiene con lo armónico. ¡Lástima que quien tan hondamente penetraba en la misteriosa correlación de

los sonidos y de los afectos, haya dado peso con su autoridad á la doctrina lamentable de las palabras *bajas* y de las *nobles* ó *generosas*, llevándola hasta el extremo de reprender en Homero la naturalísima metáfora *hervir* el mar, y en Teopompo la expresión *canastillo de viandas*. Quizá sea éste el único lunar del áureo tratado *De lo Sublime*. Y tanto desorienta á Longino esta preocupación suya de la nobleza en las palabras, que le hace dar el triste consejo de expresar las cosas por términos generales, para huir de la supuesta bajeza, y con ella de todo color en el estilo.

Pero todo se le perdona al llegar al postrer capítulo, el más elocuente de todos, verdadero grito de un alma nacida para la libertad y digna de la era de Pericles. Estas dos páginas, para las cuales no hay encarecimiento bastante, son como el canto del cisne de la oratoria antigua ahogada por la ruína de la libertad moral y por el cesarismo. Trata el autor de investigar las causas de la penuria grande de lo sublime, en medio de tanta habilidad dialéctica y técnica como había en su tiempo. Y todavía con más valor que Quintiliano ó Tácito, ó quien quiera que sea el autor del diálogo *De las causas de la corrupción de la elocuencia*, señala como primera la destrucción del gobierno popular, porque nada hay que levante los ánimos y excite la emulación y el talento oratorio tanto como la libertad. «A nosotros, que jamás hemos aplicado los labios á ese vivo é inagotable raudal de elocuencia, quiero decir, á la libertad, sólo nos es concedido, cuando más afortunados somos,

convertirnos en magníficos aduladores. Un esclavo podrá ser hábil en muchas artes y ciencias, pero nunca será orador, porque al esclavo (como dice Homero) el Dios que le reduce á servidumbre le priva de la mitad de su alma. La servidumbre, por suave que sea, es comos las cajas en que se encierra á los pigmeos para impedirles crecer.»

Sin duda por precaución oratoria ha puesto Longino estas duras verdades en boca de un filósofo á quien no nombra: y quizá lo hizo también para responder en nombre propio con otras más duras, mostrando que no nace la esclavitud sino donde debe nacer, y que en vano aspiran á ser libres los pueblos que no empiezan por vencer el tumulto de pasiones que perturban nuestra vida, la codicia, el amor á los placeres, el lujo, el fausto, la molicie: porque absorto el ánimo en lo vil, terreno y deleznable, nunca levanta los ojos á la altura, y se secan en él las raíces de lo sublime.

Ha perecido el tratado *De las pasiones*, que el pseudo-Longino anuncia al fin, y que debía ser el complemento del *De lo Sublime*. Este mismo ha llegado á nosotros con mutilaciones en varios pasajes; pero tal como le poseemos, no hay obra alguna de crítica en la antigüedad, si se exceptúan los diálogos de Cicerón, en que se admire tal mezcla de pasión y elocuencia, de elevación moral y de sentido de todas las delicadezas artísticas. En Longino (quien quiera que él sea) la crítica parece vocación religiosa, y el entusiasmo por los antiguos modelos se convierte en una manera de ins-

piración poética ú oratoria. Pero admirando su libro como monumento literario, hay que confesar que dejó intacta la cuestión estética de lo sublime, y que apenas llegó á vislumbrarla. Y fué lo peor que su ejemplo y autoridad, confirmada en las escuelas modernas por una traducción más elegante que fiel de Boileau, en tiempos en que el tecnicismo de los retóricos griegos era secreto de pocos, contribuyó á embrollar las ideas sobre este punto, y atrasó y extravió la ciencia, como es de ver en Burke mismo, hasta que la sutil crítica kantiana llegó á penetrar en la esencia de lo que hasta entonces se había tenido por indisoluble enigma [1].

1 En esta rápida enumeración de los retóricos griegos prescindimos de otros de menor cuantía, v. gr., el famoso Hermógenes, en quien se inicia la confusión de lo placentero y lo bello, puesto que, según él, todo lo que agrada á los sentidos produce el efecto de lo bello cuando se describe. Y confirmando esto, dice el falso Demetrio Falereo, en su tratado del estilo, que por eso nada hay más agradable que la poesía de Safo, «donde todo es descripción de jardines y banquetes, flores y frutos, fuentes y praderas, ruiseñores y tórtolas, amores y gracias »

Pueden mencionarse también algunas disertaciones del neoplatónico Máximo de Tiro, especialmente la que versa sobre esta cuestión: «¿Hizo bien Platón en desterrar á Homero de su república?»

Otro sofista, llamado Elio Arístides, defendió (en dos de sus oraciones) la Retórica contra los ataques de Platón en el *Gorgias*.

En la voluminosa colección de Libanio, maestro de Juliano el Apóstata, son útiles para la historia del arte el discurso en

IV

DE LA TÉCNICA LITERARIA ENTRE LOS LATINOS.—CICERÓN.—HORACIO

Ningún adelanto positivo debe la ciencia de lo bello á los romanos, como tampoco se los debe ninguna otra parte de la filosofía. Ni la crean originalmente, ni reciben, sino muy tarde, la de los griegos, y ésta sólo en sus derivaciones y consecuencias éticas, prefiriendo siempre Zenón ó Crisipo á Platón, y Epicuro á Aristóteles. Nunca hubo para los latinos de raza otro arte ni otra ciencia que el arte y la ciencia de la vida política, de la ley y del imperio. *Tu regere imperio populos, Romane, memento.*

Pueblo de soldados, de agricultores, de usureros y de legistas, todo lo demás en Roma es im-

defensa de la Pantomima, y algunos pasajes de la oración *Pro Templis*.

Parece inútil hablar de las invectivas, más sofísticas que escépticas, de Sexto Empírico contra los gramáticos, los retóricos, los poetas y los músicos.

Por la singularidad del asunto debe citarse el *Enchiridion* del retórico Menandro (¿siglo III?) sobre el género *epidíctico, demostrativo* ó académico (elogios, vituperios, oraciones fúnebres, discursos de aparato, etc.).

Para quien no tenga mucho tiempo que perder en el árido estudio de los formularios retóricos, es auxiliar indispensable el *Lexicon technologiae rhetorum graecorum*, de Ernesti (1795).

Todavía están más apartadas de nuestro asunto las compi-

portación elegantísima, pero importación al cabo. Por eso dura tan poco, é influye más que en Roma misma, en los pueblos que nacieron de sus ruínas, romanizados por las artes de su política. La verdadera y legítima poesía de Roma está en la acción, en la vida, en la historia y en el simbolismo y en las fórmulas de su derecho. Roma no ha escrito más poema que el poema jurídico, ni ha inventado más filosofía que la *razón escrita* de sus Leyes.

Lo cual no fué obstáculo para que floreciera á orillas del Tíber una admirable cultura literaria, pero ya en tiempos en que la civilización ro-

laciones de los gramáticos, como el *Onomasticon* de Julio Pólux, y el inestimable *Banquete de los sofistas* de Ateneo, que tan preciosas reliquias nos ha conservado de la literatura griega. También los escoliastas son mina inagotable, especialmente el de Aristófanes, como lo ha probado Meineke en su *Historia Critica comicorum graecorum*, y más de propósito lo mostraron C. D Beck en su opúsculo *De ratione qua scholiastae poetarum graecorum veteres, imprimisque Homeri. ad sensum elegantiae et venustatis acuendum adhiberi recte possint* (Leipzig, 1785), y Ad. Trendelemburg en el suyo, titulado *Grammaticorum Graecorum... de arte tragica judiciorum reliquiae* (Bonn, 1867).

Las últimas compilaciones griegas que tienen especial interés para la historia literaria, son las *Eclogae* de Stobeo (siglo VI) y la *Biblioteca* de Phocio (siglo IX).

Es crestomatía utilísima para el estudio de la preceptiva antigua la de José Hillebrand, *Æsthetica Litheraria Antiqua Classica, sive Antiquorum Scriptorum cum græcorum tum Latinorum de Arte Litteraria precepta et placita, collecta, ordine systematico disposita adnotationibusque passim instructa...* Maguncia, 1828.

mana iba alterando su carácter indígena, y á fuerza de hacerse universal é inmensa, y cobijar bajo sus alas á todos los pueblos, acababa por perder el áspero sabor del terruño latino.

Tuvo esta cultura sus legisladores y sus retóricos, elegantísimos expositores de cuantos preceptos de utilidad práctica para el arte de la palabra habían dictado los griegos, y aun, si se quiere, más sutiles y minuciosos que ellos: habilísimos medidores del ámbito de una cláusula ó del circuito de un período, pero extraños casi del todo á los fundamentos de las mismas teorías oratorias que con verdadero calor y elocuencia exponían.

Ya antes de Marco Tulio habían escrito de arte retórica el orador Antonio (uno de los interlocutores de los diálogos ciceronianos) y algún otro [1]. Pero sus obras se perdieron, obscurecidas sin duda

1 Casi todo lo poco que sabemos de los orígenes de la Retórica entre los romanos se encuentra en los tratados de Suetonio *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoricis*. En uno y otro da testimonio del olvido y menosprecio en que tales artes habían estado durante largos siglos y de la condición extranjera y servil de sus primeros maestros: «*Grammatica Romae ne in usu quidem olim, necdum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum civitate necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante: initium quoque ejus mediocre extitit, si quidem antiquissimi doctorum, qui iidem et poetae et semi graeci erant... nihil amplius quam Graecos interpretabantur..* » El introductor de la Gramática en Roma fué Crates Mallotes (contemporáneo de Aristarco), que vino de embajador del rey Atalo de Pérgamo al Senado Romano, entre la segunda y tercera guerra púnica: «*Primus... studium Grammaticae in urbem intulit Crates*

alguna por la fama y brillo mayor de los tratados del orador arpinate, á quien sólo nuestro español Quintiliano logró sustituir en las escuelas, por el mayor rigor didáctico y por haber compendiado

Mallotes, Aristarchi aequalis, qui missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum ac tertium bellum punicum .. sub ipsam Ennii mortem... nostris exemplo fuit ad imitandum.» La Retórica pasó por vicisitudes análogas, y por algún tiempo hasta se prohibió su enseñanza: «*Rhetorica quoque apud nos perinde atque grammatica sero recepta est, paulo etiam difficilius, quippe quam constet nonnumquam etiam prohibitam exerceri, paulatim et ipsa utilis honestaque apparuit.*» El primero que la enseñó públicamente en lengua latina, parece haber sido L. Plotio Galo (según testimonio de San Jerónimo sobre el *Chronicon* de Eusebio, año 666 de Roma. 88 antes de Cristo): «*Plotius Gallus primus Romae latinam Rhetoricam docuit* » No sabemos, ni parece verosímil, que este Plotio Galo fuese la misma persona que Vultacilio Ploto, liberto de Pompeyo y profesor también de Retórica que el mismo San Jerónimo cita en distinto año (673 de Roma): «*Vultacilius Plotus latinus rhetor, Cn. Pompeii libertus et doctor, scholam Romae aperuit.*» Decretos de proscripción, hubo por lo menos dos: uno en el consulado de C. Fannio Strabon y M. Valerio Messala. y otro en el año 92 antes de Cristo, por edicto de los Censores Cn. Domicio Ænobarbo y L. Licinio Craso. Los primeros profesores de Retórica eran libertos. Blando, caballero romano, fué el primer maestro de condición ingenua, según afirma Séneca el Retórico (*Controv.*, II, 8, 5. *Praef.*) «*Blandus Rhetor qui eques Romanus Romae docuit. Ante illum intra libertinos praeceptores pulcherrimae disciplinae continebantur.*» Más adelante hombres de Estado tales como Catón el Censor y el orador Marco Antonio no se desdeñaron de cultivarla. A Catón cita Quintiliano (lib III, cap I) como el más antiguo tratadista latino de esta materia: «*Romanorum primus quamtum ego quidem*

en un solo libro lo que andaba esparcido en muchos y desemejantes.

Las obras retóricas de Cicerón se dividen generalmente en dos grupos. Al primero pertenecen

sciam, condidit aliquid in hac materia.» De M. Antonio dice: «*Inchoavit, nam hoc solum opus ejus atque id ipsum imperfectum manet.*» Todavía en tiempo de Cicerón eran preferidos como maestros los retóricos griegos, v. gr., Hermágoras, Molon, Apolodoro de Pérgamo.

El tratado más antiguo de Retórica en la literatura latina son los cuatro libros *Ad M. Herennium*, que se imprimen entre las obras de Cicerón, pero que la opinión general de los críticos coloca en la época del dictador Sila (siglo VII de Roma), y atribuye, con autoridad de Quintiliano, á un cierto Cornificio. Cicerón copió largos pasajes de este tratado en sus libros *De Inventione*, y á esta circunstancia se debe el que por mucho tiempo se le haya atribuído Este manual, claro y completo, ha sido en nuestro tiempo objeto de extremados elogios. Chaignet (*La Rhétorique et son Histoire*, pág. 63) le declara superior á las mismas *Instituciones* de Quintiliano, lo cual nos parece en extremo hiperbólico, puesto que Cornificio, según confesión propia, no hizo más que extractar á los retóricos griegos, dejando las cuestiones que la severidad romana tenía por inútiles y añadiendo ejemplos originales, con lo cual pretendió dar cierto carácter nacional á la obra. «*Quas ob res* (por los peligros de la Retórica mal aplicada y dirigida), *illa quae Graeci scriptores inanis arrogantiae causa sibi assumpserunt reliquimus. Nam illi ne parum multa scisse viderentur, ea conquisierunt, quae nihil attinebant ut ars difficilior cognitu putaretur: nos autem ea quae videbantur ad rationem dicendi pertinere sumpsimus.*» El autor declara con arrogancia romana que no escribe por afán de lucro como los retóricos de profesión, sino por complacer á su amigo Herennio (*non enim spe quaestus aut gloria commoti venimus ad scribendum, sed ut industria nostra*

los dos libros *De la Invención Retórica*, trabajo de su mocedad, verdaderos apuntes de clase, en estilo árido y escolástico, llenos de menudencias técnicas y de divisiones y subdivisiones de palabras y figuras. La mayor parte de los preceptos de estos libros están tomados del arsenal de la re-

tuae morem geremus voluntati), é indica en otra parte que de mejor grado hubiese dedicado sus ocios á la Filosofía. Así define el oficio del orador: «*De iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus ac legibus constitutae sunt.*» Entre los ejemplos los hay muy curiosos de Ennio, Accio, Pacuvio y otros antiguos poetas. Es también interesante el tratado de Mnemotécnica que se halla al fin del libro III. El estilo de esta Retórica, en medio de los esfuerzos que el autor hace para acomodar al latín el tecnicismo de los retóricos griegos, es claro y enérgico. Algunas ideas generales están muy felizmente expresadas: «*Docet, ergo, se natura vulgari et usitata re non exuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam, et, quod ea desiderat, inveniat: quod, ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum, sed rerum principia ab ingenio profecta sunt et doctrina comparantur.*»

En cuanto al plan, esta Retórica no ofrece novedad alguna. El libro I trata de los géneros de causas, de las partes del discurso, de las maneras del exordio y de los estados de la causa. Es asunto principal del libro II el estado *conjetural*, y la *invención* de los argumentos en toda especie de causas *judiciales*, sin olvidar la controversia de leyes escritas. El libro III trata de los géneros deliberativo y demostrativo, de la *disposición*, de la *pronunciación* y de la *memoria*. El libro IV, que es el más agradable de todos, está dedicado á las formas ó *figuras* de *elocución*, y todavía interesaría más si el autor, en vez de presentar ejemplos propios y casi siempre de causas fingidas,

tórica vulgar, en su parte más empírica y rutinaria; de aquella retórica cuyos autores parecen haberse propuesto formar un orador por reglas mecánicas, como quien educa un carpintero. En estos tratados suyos que Cicerón olvidó, ó reprobó indirectamente, en años maduros, no se acierta á

hubiese formado un ramillete de los mejores trozos de los oradores latinos. Es de ver con cuán enrevesadas y sofísticas razones quiere justificar su método Las *figuras* que explica son innumerables, y algunas están evidentemente repetidas, aunque con nombres diversos. Otras son adornos pueriles, como todas las que se fundan en aliteraciones ó en juegos y sonsonetes de palabras. Entre los ejemplos hay algunos de verdadera elocuencia, como la descripción de la muerte de Tiberio Graco, y otros muy amenos, v. gr., el de la figura llamada *notación*, que es legítima escena de comedia urbana ó menandrina, y que tampoco parecería mal entre los *Caracteres* de Teofrasto ó cualquier otro ingenioso moralista de la antigüedad.

Es muy apreciable la edición crítica que de esta *Retórica* ha publicado Kayser: *Cornificii Rhetoricorum ad C. Herennium, libri quatuor; recensuit et interpretatus est C. L. Kayser:* Leipzig, 1854. T. Mommsen, en el tomo II de su *Römische Geschichte,* ha expuesto, sobre el libro de Cornificio, consideraciones originales y dignas de su penetrante espíritu. Hace resaltar, sobre todo, la independencia relativa del preceptista latino frente á frente de los modelos griegos, su menosprecio de las sutilezas dialécticas, su afán por huir de la terminología de escuela, y la preferencia que da á la vida política y de acción sobre la especulación ociosa. En los ejemplos fingidos cree percibir un eco de los discursos que durante las décadas anteriores habían resonado con más aplauso en el foro romano.

Van Heusde, crítico holandés, ha querido atribuir esta obra

vislumbrar más principio estético que el de la comparación y depuración de las formas naturales, á ejemplo de Zeuxis, que para hacer el simulacro de la diosa, eligió cinco de las más hermosas doncellas de Crotona, y de rasgos de la una y rasgos de la otra fué componiendo su tabla 1.

á L. Elio Stilon (Vid. *Disquisitio de L. Ælio Stilone, Ciceronis in Rhetoricis magistro...* Utrecht, 1834).

Se han perdido los escritos del gran polígrafo Varron concernientes á la Retórica y á la historia literaria. Entre ellos había tres libros *De Proprietate scriptorum;* una obra extensa *De Poetis;* tres libros *De Lectionibus*, que algunos creen concernientes á la declamación; uno *De Compositione Saturarum;* tres *De Originibus Scenicis*; tres *De Scenicis Actionibus* (si es que no se trata de la obra anterior); tres *De Personis*, esto es, de las máscaras teatrales; cinco de *Cuestiones* sobre Plauto, y quince de *Imagines* ó *Hebdomades*, colección de biografías de personajes célebres griegos y romanos, acompañadas de sus retratos. Compuso además una enciclopedia *De Disciplinis,* en nueve libros, cuyo plan parece haber sido análogo al que hoy vemos en las *Etimologías* de San Isidoro. El libro III de esta compilación versaba sobre la Retórica, de la cual parece que Varron compuso además un tratado aparte, que cita Prisciano. Es de presumir que en todos estos libros dominase el carácter arqueológico y bibliográfico, conforme á las aficiones de su autor, y que en ellos se manifestase cierto movimiento de reacción contra el helenismo. (Véase la tesis de Gaston Boissier, *Étude sur la vie et les ouvrages de Varron:* París, 1861.)

Es libro útil y bien hecho la *Histoire de l'eloquence latine depuis l'origine de Rome jusqu'à Ciceron,* de Adolfo Berger (París, 1872, dos volúmenes).

1 El pasaje es muy conocido; pero tiene tanta importancia en la historia de la Estética, que sería imperdonable su omi-

Este procedimiento de selección materialista no podía satisfacer en el vigor de su entendimiento al acusador de las concusiones de Verres, al émulo de Hortensio, al defensor de Milon, al que marcó con el hierro candente de su palabra las espaldas de Catilina, de Marco Antonio y de otros malvados insignes. Ni podía contentarle la imitación de

sión en una obra del carácter de la presente. «*Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Iunonis, quod religiossissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxim, qui tam longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit, et ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, Helenae pingere se simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare sese accepissent, libenter audierunt. Putaverunt, enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis illico quaesivit ab eis quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Et enim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antesterunt atque honestissimas exgymnico certamine victorias domum cum laude maxima retulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: horum, inquiunt illi, sorores sunt apud nos virgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari. Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur. Tum Crotoniatae publico de consi-*

un solo modelo, aunque él trajese siempre delante de los ojos á Demóstenes, á quien tan poco se parecía en el fondo; ni había de considerar como ideal la fría imitación del nervioso estilo de Tucí-

lio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius judicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem, in corpore uno se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit...» (Ed. Orelli y Baiter: Zurich, 1845, pág 128.)

Fuera de esta leyenda artística que no está alegada por Marco Tulio (como pudiera creerse) para fundar en ella doctrina literaria alguna, sino para explicar el método seguido por él en la compilación de esta Retórica tomada de diversos autores (*«omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerpsimus et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus»*), el tratado *De Inventione* no es más que un extracto de la *Retórica á Herennio*, copiada á veces literalmente de las obras de Hermágoras, si hemos de creer á Quintiliano (*In Rhetoricis Hermagoram est secutus*). Hay una disertación de A. Knackstedt, útil para el estudio de estas fuentes: *De Ciceronis Rhetoricis libris ex rhetoribus latinis emendandis* (Gottinga, 1873).

Por lo demás, nadie ha sido más severo con estos primeros ensayos de Cicerón que Cicerón mismo (*«quoniam quae pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris inchoata et rudia exciderunt vix hac aetate digna et hoc usu quem ex causis quas diximus tottantisque consecuti sumus,»* dice en el *De Oratore*, I). Quintiliano (lib. III) confirma este durísimo juicio: *«Sunt velut regestae in hos commentarios quos adolescens deduxerat scholae, et si qua est in his culpa, tradentis est»*

Algo hay, sin embargo, en estos borrones infantiles que

dides ó de la templada elegancia de Lisias, que preconizaban muchos en Roma con el nombre de *estilo ático*, como si hubiesen tenido los atenienses una sola forma y modo de elocuencia.

Tenemos, pues, un nuevo Cicerón retórico, y

anuncia al futuro Marco Tulio. ¿Quién puede dejar de adivinarle en el proemio, tan lleno de majestad y elevación? Aquella duda prudentísima de «si trae mayores males que bienes á los hombres la facultad de hablar y el estudio desmedido de la elocuencia,» confesión preciosa en boca de un hombre que iba á consagrar á ella lo más granado de su vida; la descripción del nacimiento de las sociedades, cuando, rendidos los hombres, antes duros y selváticos, á la elocuente palabra de un varón *grande sin duda y sabio,* se congregaron, saliendo de las selvas, y levantaron las primeras ciudades; la pintura del estado de la elocuencia cuando sólo se empleaba para el bien y la justicia (fabulosa edad de oro del arte de la palabra), y su degeneración súbita así que la oratoria se divorció de la sabiduría y de la virtud, comenzando á preferir el pueblo á los más osados y locuaces, al mismo tiempo que los sabios, *como refugiándose de la tempestad al puerto*, se daban á estudios más tranquilos; la exhortación que el retórico les hace para que no dejen abandonada la República en poder de necios y malvados, recordándoles los nobles ejemplos de Catón, de Lelio y de los Gracos... todo esto es Cicerón puro, y nada debe á Hermágoras ni á Cornificio Basta un trozo de este valor para hacer olvidar la sequedad de estilo, la abundancia de divisiones y subdivisiones, las cuestiones escolásticas y formalistas, y el empeño de reducirlo todo á reglas menudas que cansan y hastían. Baste decir, por ejemplo, que Cicerón emprende reducir á catálogo todos los recursos que pueden mover á indignación ó lástima al oyente, y saca nada menos que *diez y seis*, clasificados y distinguidos.

éste ciertamente de la especie más alta y noble, grande orador él mismo, y poseedor de todos los secretos de su arte, del cual habla con una magnificencia no alcanzada nunca después de Platón por labios humanos [1]. Y nada se acerca tanto á un diálogo platónico como los tres *De Oratore*, aunque les falte la vivísima poesía dramática que alcanza efectos de tragedia en el *Fedon* y efectos de comedia en el *Gorgias*. Añádase á los libros *Del Orador*, como necesario complemento, la historia de la elocuencia romana trazada en el diálogo *Brutus, sive de claris oratoribus*, y el breve tratado dirigido también á Bruto, donde se trata de determinar en qué consiste la verdadera perfec-

1 Jungmann (y baste este ejemplo para calificar el valor de sus citas) pone en boca de Cicerón las siguientes palabras: «La belleza espiritual es una misma cosa con la virtud, y entre ambas sólo existe una diferencia de mero concepto... Es hermoso lo que se conforma con la naturai excelencia del hombre, en lo que éste según su naturaleza se diferencia de los otros animales.» Acude uno al libro I, capítulo XXVII *De Officiis*, citado por Jungmann, y no encuentra una sola palabra que se refiera á la belleza. Cicerón habla en todo el capítulo de la virtud ó conveniencia moral llamada *decoro: «Sequitur ut de una reliqua «parte honestatis» dicendum sit: in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae temperantia et modestia, omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id quod dici Latine «decorum» potest, graece enim* πρέπον *dicitur.»* Este decoro, templanza, sosiego y modestia es del que dice Cicerón que no puede separarse de la honestidad moral: *Huius vis ea est ut ab honesto non queat separari.* El *venustas* y el *pulchritudo* aparecen sólo en una com-

ción del orador, y cuál es el óptimo género de oratoria [1].

De la parte crítica é histórica, que es el mayor encanto de estos diálogos, no incumbe tratar aquí,

paración: «*Ut venustas et pulchritudo corporis secerni potest a valetudine, sic hoc de quo loquimur decorum, totum illud quidem est cum virtute confusum sed mente et cogitatione distinguitur.*»

Entre los pasajes aislados de Cicerón sobre materias estéticas, es muy notable el siguiente acerca de la universalidad del juicio-sentimiento de lo bello: «*Illud autem ne quis admiretur, quonam modo haec vulgus imperitorum in audiendo notet, cum in omni genere, tum in hoc ipso magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant; idque quum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum vocumque iudicio: quod ea sunt in communibus infixa sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse voluit expertem. Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant... Mirabile est cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando Ars enim cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur. Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri ac voces...*» (*De Oratore*, lib. III, cap. 50.)

1 Mucho sentimos diferir de la opinión de Mommsen, historiador tan grande como apasionado y en quien no es acaso el sentido de lo bello la cualidad dominante. Sea por exaltado cesarismo, que llega á considerar á los enemigos del Dictador como enemigos personales suyos, sea por amor á la paradoja,

fuera de que sería temerario hablar de Cicerón y exponer sus ideas con otras palabras que con las propias suyas, inspiradas por la misma Diosa de la persuasión. Lo único que aquí importa notar es que el fondo de las especulaciones artísticas de Cicerón, aunque vago y no bien definido, es académico ó más bien platónico puro. Cicerón es, en filosofía, un aficionado ó *dilettante* maravilloso,

ó por mera antipatía de gusto individual, ó por afán de buscar en la historia armas para la polémica contemporánea, Mommsen se ha ensangrentado con la memoria de Cicerón, negándole, no sólo toda fortaleza moral y política, sino hasta el talento literario, del cual la humanidad entera le ha considerado siempre como uno de los tipos más perfectos. A los ojos de Mommsen, Cicerón no es más que un abogado y «un periodista, en el peor sentido de la palabra.» Clasifica sus diálogos literarios entre las obras de entretenimiento, y los declara inferiores en precisión de estilo y de pensamiento á la *Retórica á Herennio*. La injusticia no puede ser más palpable: lea cualquier hombre de gusto, por prevenido que esté contra los actos políticos de Cicerón y contra el lujo exuberante de sus discursos, los tres diálogos *De Oratore* ó el *Bruto*, y lea después el árido manual técnico que Mommsen se atreve á preferirlos, y se asombrará de las ceguedades y extravíos á que puede llevar á los hombres de más entendimiento eso de *tomar partido* en historia y en crítica, como si se tratase de tomarlo en alguna asamblea deliberante. Si hay algún periodista en este negocio, el periodista no es ciertamente Marco Tulio, sino Teodoro Mommsen, que con toda su enorme ciencia y su peregrino talento de adivinación y de reconstrucción, no se ha librado muchas veces de la común calamidad moderna de escribir la historia en estilo de periódico y de mirar lo pasado con los ojos de lo presente.

á quien no se han de pedir tanto ideas nuevas cuanto amplificaciones y vulgarizaciones elocuentes de los principios ajenos, cuando éstos se prestan al desarrollo oratorio. Cicerón ha influído poderosamente en la general cultura humana, por el talento, á tan pocos concedido, de hacer sensible y halagüeño lo abstracto, de sacar la filosofía de la escuela y traerla á la plaza pública y á las moradas de los ciudadanos. Sus ideas no son ni muchas, ni muy nuevas, ni muy profundas; pero las fórmulas en que las ha encerrado tienen perpetuidad marmórea. Mil escritores, antes y después que él, han protestado contra la separación de la filosofía y la elocuencia; mil han impugnado la retórica vulgar; pero no hay quien, al tratar este punto, no recuerde aquellas palabras ciceronianas: «No saqué mi elocuencia de las oficinas de los retóricos, sino de los jardines de la Academia.» Nadie inculcó con tanta vehemencia como él que, sin la filosofía, nadie puede ser elocuente, porque nada podrá saber de la vida, de los deberes, de la virtud y de las costumbres, ni tratar con majestad, amplitud y riqueza lo que se refiere á las pasiones y afectos del alma. Ni la doctrina platónica del ideal, del tipo ó ejemplar preexistente en el entendimiento del artista, ha encontrado nunca, fuera de los escritos del maestro, expresión más monumental y acabada que aquella *species eximiæ pulchritudinis*, que imperaba en la mente del artífice de Atenas cuando labraba la estatua de Jove ó de Minerva sin contemplar ningún modelo vivo, sino el dechado de eterna perfección

que regía su arte y su mano. Por eso, el orador perfecto con que Cicerón sueña, todavía no ha aparecido entre los mortales, ni él tiene por tal á Demóstenes ni se tiene á sí mismo 1.

Lo que son para la oratoria los diálogos de Cicerón, es decir, un código admirable de preceptiva racional y sana, basado en la experiencia más

1 Son interlocutores en el primer diálogo *De Oratore* el Pontífice Scévola, su yerno Craso, el orador Antonio, y los dos jóvenes de grandes esperanzas Publio Sulpicio Rufo y C. Aurelio Cotta, reunidos á la sombra de un plátano, en la granja de Craso. En el segundo diálogo falta Scévola; pero aparecen dos nuevos interlocutores, P. Lutacio Cátulo y C Julio César Estrabón, tío del dictador. La acción de este diálogo ficticio puede colocarse, á juzgar por sus alusiones históricas, hacia el año 663 de Roma. El libro primero trata de los estudios necesarios al orador; el segundo versa sobre la *ivención y disposición;* el tercero sobre la *elocución*. El principio del diálogo tiene alguna semejanza con el del *Fedro* platónico.

En el primer libro se señala un pomposo encarecimiento del poder de la elocuencia, puesto en boca de Craso: «*Neque vero mihi quidquam .. praestabilius videtur quam posse dicendo tenere hominum coetus, mentes allicere, voluntates impellere quo velit; unde autem velit, deducere. Haec una res in omni libero populo, maximeque in pacatis tranquillisque civitatibus, praecipue semper floruit, semperque dominata est... Quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare, aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere, aut jam constitutis civitatibus leges, judicia, jura describere?*»

Cicerón, por boca de Craso, exige del orador conocimientos casi enciclopédicos, y propende á ensanchar los límites de la elocuencia hasta tocar con los de la filosofía ética y política, como lo había hecho Aristóteles. Por otra parte, se ma-

que en la especulación, eso mismo son para la poesía, todavía con menos rigor científico, las ingeniosas y desenfadadas epístolas de Horacio, quizá la parte más genial de sus obras, y la que

nifiesta muy escéptico en cuanto á la existencia separada de un arte de hablar que tenga verdadero carácter científico, y basa la mayor parte de sus preceptos en la observación empírica: «*Nam si ars ita definitur... ex rebus penitus perspectis, planeque cognitis, atque ab opinionis arbitrio sejunctis, scientiaque comprehensis; non mihi videtur ars oratoris esse ulla. Sunt enim varia et ad usum vulgarem popularemque sensum accommodata omnia genera hujus forensis nostrae dictionis. Sin autem ea quae observata sunt in usu ac ratione dicendi, haec ab hominibus callidis ac peritis animadversa ac notata, verbis designata, generibus illustrata, partibus distributa sunt (id quod fieri potuisse video) non intelligo quamobrem non, si minus illa subtili definitione, at hac vulgari opinione, ars esse videatur. Sed sive est ars, sive artis quaedam similitudo, non est quidem ea negligenda, verum intelligendum est alia quaedam ad consequendam eloquentiam esse majora... Ego hanc viam intelligo esse in praeceptis omnibus, non ut ea secuti oratores, eloquentiae laudem sint adepti, sed, quae sua sponte homines eloquentes facerent, ea quosdam observasse atque id egisse: sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum: quod tamen, ut ante dixi, non ejicio: est enim, etiamsi minus necessarium ad bene dicendum, tamen ad cognoscendum non illiberale* »

El orador Antonio, respondiendo á Craso, concede mucho más al arte de la retórica, y en cambio desconfía de la instrucción enciclopédica que Craso impone al orador: «*Oratorem autem quoniam de eo quærimus, equidem non facio eundem quem Crassus, qui mihi visus est omnem omnium rerum atque artium scientiam comprehendere uno oratoris officio ac nomine; atque eum puto esse, qui et verbis ad audiendum jucundis et sententiis ad probandum accommodatis uti posset in causis foren-*

ostenta mayor variedad y riqueza de tonos, ora ensalce, considerándolas por el lado ético, las excelencias de Homero, «que nos enseña mejor que Crisipo y que Crántor lo que es útil y ho-

sibus atque communibus. Hunc ego appello oratorem, eumque esse praeterea instructum voce, et actione et lepore quodam volo. Crassus vero mihi noster visus est oratoris facultatem non illius artis terminis, sed ingenii sui finibus immensis pene, describere... Neque vero istis tragoediis tuis quibus uti philosophi maxime solent, Crasse, perturbor... quorum ego copiam, magnitudinemque cognitionis atque artis non modo non contemno, sed etiam vehementer admiror: nobis tamen qui in hoc populo foroque versamur, satis est ea de moribus hominum et scire, et dicere, quae non abhorrent ab hominum moribus .. Neque vult (orator) *ita sapiens inter stultos videri, uti qui audiant... illum ineptum et Graeculum putent... Sed ita peragrat per animos hominum, ita sensus, mentesque pertractat ut non desideret philosophorum descriptiones... Sed aliud quiddam, longè aliud, Crasse, quaerimus: acuto homine nobis opus est, et naturâ usuque callido, qui sagaciter pervestiget, quid sui cives, iique homines, quibus aliquid dicendo persuadere velit, cogitent, sentiant, opinentur, expectent .. Is* (orator) *autem concludatur in ea, quae sunt in usu civitatis vulgari ac forensi, remotisque ceteris studiis, quamvis ea sint ac praeclara, in hoc uno opere, ut ita dicam, noctes et dies urgeatur.*»

La forma del diálogo, que en manos de Platón fué poderoso instrumento de indagación filosófica poniendo de manifiesto los diversos lados de cada problema metafísico, sirve al espíritu retórico de Cicerón para encubrir muchas timideces y vacilaciones. No sin razón se le ha acusado (vide Teuffel, *Histoire de la littérature romaine,* trad. Bonnard y Pierson, tomo I, pág. 305) de haber caído, por odio al doctrinarismo abstracto y á las fórmulas vacías de la retórica de escuela, en el extremo contrario, es á saber: en un puro eclecticismo, falto

nesto;» ora condene con injusticia notoria la antigua poesía romana, y defienda la causa de la imitación griega, en su último y más refinado período, que no daba ya cuartel á Ennio, ni á

de precisión y fijeza. Pero tal defecto está compensado por las singulares magnificencias de su estilo, por la nobleza de afectos que todo el tratado rebosa (recuérdese especialmente el prefacio del libro tercero, en que conmemora el sangriento fin de casi todos los interlocutores del diálogo), y por el cúmulo de anécdotas históricas, de rasgos ingeniosos y de lecciones prácticas de buen gusto que amenizan estas incomparables conversaciones reflejo de la urbanidad patricia. Muchos pasajes han quedado proverbiales y vienen esmaltando todas las Retóricas. La definición de la historia, «*testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis* ..;» el saludable consejo de penetrarse (con calor verdadero ó ficticio) de los mismos afectos que se quiere trasladar al alma del oyente («*Neque fieri potest ut doleat is qui audit ut oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes ii motus, quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Quod si fictus aliquis dolor suscipiendus esset, et in ejusmodi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, major ars aliqua forsitan esset requirenda*»)...; ciertas consideraciones sobre el chiste y lo ridículo, materia tratada extensamente y con mucha copia de ejemplos (algunos bien insulsos) en el diálogo segundo; y sobre todo, la viril y enérgica protesta contra la separación y divorcio entre el arte de bien pensar y el de bien decir («*Nam vetus quidem illa doctrina eadem videtur et recte faciendi et bene dicendi magistra, neque disjuncti doctores, sed idem erant vivendi praeceptores atque dicendi, ut ille apud Homerum Phoenix, qui se a Peleo patre Achilli juveni comitem esse datum dicit ad bellum, ut illum efficeret «oratorem verborum actoremque rerum»... Haec autem, ut*

Nevio, ni á Lucilo, ni siquiera á las sales de Plauto, cuanto menos al *oprobio rústico* de los versos fescenninos, y á los hórridos metros del *Carmen Saliare*.

Horacio es un tipo de intolerancia estética, un

ex Apennino fluminum, sic ex communi sapientium jugo sunt doctrinarum facta divortia, ut philosophi, tanquam in superum mare Jonium defluerint, Graecum quoddam et portuosum: oratores autem in inferum hoc Tusculum et barbarum, scopulosum atque infestum laberentur; in quo etiam ipse Ulisses errasset»); alguna delicada observación sobre la importancia de la *novedad* como elemento estético (lib. III); la teoría del ritmo y del número oratorio *(haec igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possit, a poetica ad eloquentiam traducenda)*...: todos éstos y otros rasgos, si no por la novedad, á lo menos por la felicidad incomparable y eterna de la expresión, añaden el precio de la materia al precio del estilo, tan grande en estos diálogos, que algunos no dudan en considerarlos como la obra maestra de la prosa latina.

Entre las innumerables disertaciones de que han sido objeto, tienen interés para nuestro propósito la de G. E. Gierig, *Von ästhetichen Werthe der Bucher de Oratore* (Fulda, 1807), y la de Bruckner, *Quid Cicero in libris de Oratore ex Isocrate et Aristotele mutuatus sit* (1849). Análoga materia tratan, pero con relación al conjunto de las obras retóricas de Cicerón, y aun algunas de las filosóficas, Bontoux *(Aristotelis et Ciceronis praecepta rhetorica inter se invicem comparata:* París, 1840), y Baumhauer *(De Aristotelis vi in Ciceronis scriptis:* Utrecht, 1841).

El *Brutus sive de claris Oratoribus*, compuesto en 707 ó en 708, después de la batalla de Farsalia, es un diálogo tenido en Túsculo, del cual son interlocutores el mismo Cicerón, Bruto y T. Pomponio Attico. Es una galería ó museo de admi-

ingenio helenizado que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano. ¡Y eso que á veces es tan romana la inspiración de sus *Sátiras!* Sus preocupaciones literarias contra todos sus pre-

rables retratos históricos, acercándose mucho á doscientos los oradores griegos y romanos de quienes se hace juicio ó mención en este libro, cuya importancia como documento iguala á su encanto literario.

El libro titulado *Orator ad M. Brutum* y también *De optimo genere dicendi*, no está en forma de diálogo, y puede considerarse como el testamento oratorio de Cicerón. En él se admiran algunas consideraciones de estética platónica é idealista. «*Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius: quod in perpetuitate dicendi non saepe, atque haud scio an unquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum quo non pulchrius id sid unde illud, ut ex ore aliquo, quasi imago exprimatur, quod neque oculis, neque auribus neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tamen et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus... cogitare possumus pulchriora. Nec vero ille artifex quum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cujus ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa cadunt; sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat «ideas» ille non intelligendi solum, sec etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni, negat, et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri: caetera nasci, occidere, fluere,*

decesores, sin exceptuar el mismo Catulo, tan idólatra de los griegos como él, no son efecto de un humorismo pasajero, sino de una tendencia literaria constante y marcadísima, que no puede

labi, nec diutius esse uno et eodem statu Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum. At video hanc primam ingressionem meam non ex oratoriis disputationibus ductam, sed e media philosophia repetitam, et eam quidem cum antiquam, tum subobscuram... Ego autem et me saepe nova videri dicere intelligo, cum pervetera dicam, sed inaudita plerisque et fateor me oratorem, si modo sim, aut etiam quicumque sim, non ex Rhetorum officinis sed ex Academiae spatiis extitisse. Illa enim sunt curricula multiplicium variorumque sermonum in quibus Platonis primum impressa sunt vestigia, sed et hujus et aliorum philosophorum disputationibus et exagitatur maxime orator est et adjutus... Positum sit igitur in primis... sine philosophia non posse effici, quem quaerimus, eloquentem... nam nec latius nec copiosius, de magnis variisque rebus sine philosophia potest quisquam dicere... Nec vero, sine philosophorum disciplina, genus et speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus, nec judicare quae vera, quae falsa sint, neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere. ¿Quid dicam de natura rerum, cujus cognitio magnam orationis suppeditat copiam? de vita, de officiis, de virtute, de moribus sine multa earum ipsarum rerum disciplina, aut dici aut intelligi potest. Ad has tot tantasque res adhibenda sunt ornamenta innumerabilia, quae sola tum quidem tradebantur ab iis qui dicendi numerabantur magistri; quo fit ut veram illam et absolutam eloquentiam nemo consequatur, quod alia intelligendi, alia docendi disciplina est, et ab aliis rerum, ab aliis verborum doctrina quaeritur.»

El resto del libro no corresponde plenamente á este magnífico preámbulo, y así como Longino, en vez de escudriñar la

llamarse teoría, porque no se presenta con aparato didáctico, sino envuelta en chanzas, pero que indudablemente quiere convencer, dogmatizar y hacer escuela, sobre todo en la *Epístola á*

razón filosófica de lo *sublime*, se contentó con darnos un tratado retórico sobre el estilo *elevado*, así Cicerón, en vez de aplicar al sistema general de la Retórica su concepción elevadísima del orador y del artífice perfecto, la deja en las nubes de la abstracción, y se limita á discurrir como uno de tantos preceptistas técnicos (aunque con una pompa y magnificencia de estilo negada á todos ellos) sobre el grado de perfección de que es susceptible cada uno de lus tres estilos admitidos por los retóricos antiguos, *sublime*, *medio* y *tenue*. Cicerón deja, pues, sin cumplir verdaderamente su generoso programa, que anunciaba una verdadera filosofía de la elocuencia: *nulla praecepta ponemus... sed excellentis eloquentiae speciem et formam adumbrabimus* 1.

En el capítulo relativo á la pronunciación notaremos un pasaje que ha sido alegado siempre como de capital importancia en todas las cuestiones relativas á la prosodia y al ritmo de las lenguas antiguas: «*Est autem in dicendo etiam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus, paene canticum, sed ille quem significat Demostenes et Æschines, quum alter alteri objicit vocis flexiones... In quo illud etiam notandum mihi videtur ad studium persequendae suavitatis in vocibus. Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam.*» (Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Tratado de la composi-*

1 El mismo juicio formó Quintiliano (lib. VII, *Proem.*) de este tratado de Cicerón: *Unum modo in illa immensa vastitate cernere videmus M. Tullium, qui tamen ipse, quamvis tanta atque instructa navi hoc mare ingressus, contrahit vela, inhibetque remos, et de ipso demum genere dicendi quo sit usurus perfectus orator, satis habet dicere.*

los Pisones. No anduvo tan ciega la tradición de los humanistas al llamarla *Arte Poética*, así como fué inocencia de algunos echar de menos

ción de las palabras, cuando afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta'.

La desproporción entre los grandes propósitos de Marco Tulio y el modo humilde é incompleto con que los realiza, se ve claramente cuando resume su doctrina al fin de este tratado y quiere dar la definición del perfecto orador: «*Non enim eloquentem quaero, neque quidquam mortale et caducum sed illud ipsum cujus qui sit compos, sit eloquens; quod nihil est aliud nisi eloquentia ipsa, quam nullis nisi mentis oculis videre possumus. Is erit igitur eloquens .. qui poterit parva submisse, modica temperate, magna graviter dicere... Nec enim nunc de nobis sed de re dicimus: in quo tantum abest ut nostra miremur, ut usque eo difficiles ac morosissimos, ut non satisfaciat ipse Demosthenes, qui quanquam unus eminet inter omnes in omni genere dicendi, tamen non semper implet aures meas: ita sunt avidae et capaces, et semper aliquid immensum infinitumque desiderant.*

Los demás escritos de Cicerón sobre la Retórica son muy breves y carecen de importancia. Baste mencionarlos: *a*) *Topica ad C. Trebatium*. Es un extracto muy superficial, hecho de memoria (durante un viaje), de los *Tópicos* de Aristóteles, cuyo valor es imposible comprender aislándolos de las demás partes del *Organon*. Además, la memoria hubo de ser bastante infiel á Cicerón, puesto que no se ajusta al libro original, ni en el orden de materias, ni en las divisiones, ni en la nomenclatura. Boecio comentó en seis libros este extracto ciceroniano, y su comentario alcanzó mucho crédito durante la Edad Media: puede verse en el tomo V de la magnífica edición ciceroniana de Orelli, Baiter y Halm, consagrado todo él á los Scoliastas. *b*) *De Partitione Oratoria, dialogus*. Es un catecismo bastante árido, en forma de preguntas y respuestas, para

en ella un orden doctrinal que no viene bien á ninguna composición poética, y que riñe con los giros caprichosos y errabundos del ingenio de Ho-

instrucción del hijo de Marco Tulio, que salió tan desemejante de su padre. No hay gran método en este opúsculo, que acaba con una exhortación al estudio de la Filosofía académica, por lo muy útil que su parte moral y política puede ser al orador. *c*) *De Optimo genere oratorum* (no ha de confundirse con el *Orator*). Es meramente un prefacio que Cicerón puso á su traducción hoy perdida de las dos contrapuestas oraciones de Demóstenes y Esquines sobre *la Corona*. En este prefacio trata principalmente del estilo *ático*, y de la vanidad y error de algunos que aspiraban á la gloria del aticismo sólo con mostrarse fríos y correctos, sin vigor ni sangre, y acaba con algunas observaciones sobre los deberes del traductor, encargándole que no cuente las palabras, sino que las pese.

Entre las restantes obras de Cicerón ofrecen interés para la teoría é historia del arte la oración *Pro Q. Roscio Comoedo*, que nos suministra curiosas noticias sobre la condición social de los histriones en la antigua Roma; la oración 4.ª de la segunda acción contra Verres, *De Signis*, llena de preciosos datos sobre las obras artísticas (estatuas y pinturas) robadas por Verres durante su pretura en Sicilia; y la oración *Pro Archia poeta*, que contiene un espléndido elogio de la poesía y de las artes liberales, elogio que saben de memoria todos los que han recibido educación clásica.

Las únicas ediciones del texto de Cicerón que hoy tienen verdadero valor crítico, son la ya citada de Orelli, Baiter y Halm (1845-1862), superior á todas por la riqueza de sus ilustraciones, variantes y material filológico; la de R. Klotz, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (2.ª ed., 1863-1871), y consta de cinco partes, en once volúmenes, y la muy manual y cómoda de Baiter y Kayser (1861-1869), editada por Tauchnitz.

racio. Pero la doctrina está allí clara y patente, inflexible y severa como en un Código, y reducida á versos de tono axiomático, con su sanción penal al canto, en forma de agudísimos dardos satíricos. Casi todos los preceptos de Horacio son aforismos que corresponden á leyes eternas del espíritu humano.

De la Poética de Horacio se pueden deducir, entre muchas otras, las siguientes verdades estéticas, que presentamos sin más orden que el que el poeta quiso darles.

1.ª *Unidad* y *simplicidad* de la obra artística:

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Horacio insiste mucho en este precepto capital, y se muestra implacable con las infracciones á la unidad de composición, que él castiga con los sabidos símiles del monstruo de cabeza humana y varias plumas, del retazo de púrpura, del escultor que mora cerca de la escuela de Emilio, hábil en reproducir las uñas y el cabello, pero infeliz en el conjunto de su obra, etc., etc.

2.ª Libertad relativa de la ficción poética y de la pictórica, siempre que no aúnen elementos discordantes:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim
Sed non ut placidis coeant immitia...

Es el mayor derecho que se concede al poeta en esta especie de carta constitucional, y á pesar

de ser tan amplio en los términos, todavía ha servido á algunos para reprobar, con autoridad del Venusino, la mezcla de lo trágico y lo cómico.

3.ª Poca estimación merece, y aun puede llamarse vicio, la ausencia de defectos, si carece de arte:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

4.ª La facundia y el orden lúcido nacerán por sí mismos de la materia, cuando el poeta la escoja acomodada á sus fuerzas:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus.................................
.......Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

5.ª Renovación continua de las lenguas, imperio en ellas del uso, y autoridad del poeta para modificarle y estampar su cuño propio en el lenguaje:

Licuit, semperque licebit
Signatum praesente nota producere nomen.

¡Y se cita á Horacio como partidario de la inmovilidad académica, cuando precisamente lo que él hacía en el arte y en la lengua romana era una obra de docta revolución!

6.ª Armonía de las formas métricas con el asunto de la composición. No nacieron del acaso, sino de esa oculta correlación y analogía:

Versibus exponi tragicis res comica non vult...
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

7.ª Invasión natural de unos géneros en otros. Horacio no es partidario de los géneros acotados y cerrados sobre sí:

Interdum tamen et vocem Comoedia tollit,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

8.ª Importancia y necesidad de lo patético. No basta la fría elegancia sin la moción de afectos, ni puede lograrla el artificio sin una pasión real del poeta:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,
Et quocumque volent, animum auditoris agunto...
.....Si vis me flere, etc., etc.

9.ª Importancia de la tradición poética, y respeto que se la debe en los personajes épicos ó dramáticos que ella ha creado:

Aut famam sequere...

10. Si el poeta lanza á la escena personajes de su propia invención, *personam novam*, ha de infundirles una lógica interna que determine todas las manifestaciones de su carácter:

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

11. Ventaja (ya reconocida por Aristóteles) de los asuntos tradicionalmente consagrados por el arte homérico, sobre los de pura invención:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota, indictaque primus.

12. Libertad en la imitación:

Nec circa vilem patulumque moraberis orbem
Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres.

13. Conveniencia entre las partes de la fábula:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

14. El estudio ético de las pasiones, afectos y condiciones humanas, necesario al poeta dramático:

Aetatis cujusque notandi sunt tlbi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

15. Superioridad de la acción respecto del razonamiento en la obra dramática:

Aut agitur res in scenis aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quàm quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator...

16. Significación moral del coro como persona trágica. Pasaje de los más bellos de la Poética y de los menos entendidos hasta nuestros días:

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat...........................
Ille bonis faveatque et consilietur amice,
Et regat iratos et amet beccare timentes;

Ille dapes laudet mensae brevis. ille salubrem
Iustitiam, legesque et apertis otia portis;
Ille tegat commissa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

17. El arte griego, como dechado histórico de perfección, y materia de continuo estudio:

.... Vos exemplara Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

18. Ni el arte sin el ingenio, ni el ingenio sin el arte:

Natura fieret laudabile carmen, aut arte,
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid prosit video ingenium...

19. Absurdo de la teoría que supone necesario cierto género de insania en el artista, confundiendo la locura ó la enfermedad con el estro poético:

.... Et excludi sanos Helicone poetas
Democritus..............................

20. Doctrina del buen seso y de la moral filosófica, como verdadera fuente de la materia poética:

Scribendi rete sapere est et principium et fons.
Rem tibi socraticae poterunt ostendere chartae,
Verbaque provisam rem non invita sequentur.....
....

21. Imitación de la vida humana, como único fundamento de la verdad dramática:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.

22. Espíritu desinteresado, sereno y libre que el arte exige, y su apartamiento de toda utilidad y granjería prosáica:

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem, nulilus avaris...

23. El arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, ó bien un fin simplemente estético, ó ético y estético á la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae...
....
Omne tulit punctum, etc.

24. Verosimilitud en la ficción:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

25. Comparación ligera de la poesía con la pintura *(Ut pictura poesis)*, interpretada en sentido demasiadamente lato hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes, y destruyó este vicioso *tránsito*. En realidad, Horacio no compara las dos artes, sino bajo un aspecto muy parcial y secundario. Se limita á decir que así como hay pinturas que agradan más de lejos y otras más de cerca, otro tanto acontece con la poesía. ¡A cuántos errores lleva

el arrancar una frase de su lugar propio, y prescindir de lo que la antecede y lo que la sigue!

26. Proscripción absoluta de los poetas medianos, derivada de la excelencia intrínseca del arte que cultivan, en comparación con las demás artes liberales:

Sic animis natum inventumque poema iuvandis,
S paullum summo discessit, vergit ad imum.

27. Necesidad de severa y rigurosa lima, porque

Nescit vox missa reverti

y de duro y viril aprendizaje:

Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer...

28. Importancia y valor de la crítica, y cualidades propias del crítico, personificado en Quintilio y en Aristarco:

Quintilio si quid recitares... [1].

Tal es esta admirable tabla de derechos y deberes literarios. Su inmortal juventud no la han marchitado diez y nueve siglos, y hoy está tan en vigor como el día en que fué promulgada. Sólo

1 Entre las innumerables ediciones de Horacio, he escogido para fijar el texto de mis citas la de Stallbaum (Leipzig, 1854), que tengo por de las más correctas y recomendables.

dos artículos de esta Poética han caducado y tienen ya un valor meramente histórico: la regla de los cinco actos y la proscripción del cuarto interlocutor en el teatro. Horacio, como todos los antiguos, propende al arte docente, y señala á la poesía un fin civilizador, recordando con cierta melancolía, él, poeta de épocas cultas, los triunfos que en las edades primitivas lograba el *vates*, deslindando lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, dictando la ley del matrimonio, levantando los muros de las ciudades, y escribiendo en tabla las primeras leyes. Pero este transcendentalismo social, esta *poesía civil* que le parece la corona más excelsa del arte, no le impide reconocer la legitimidad de aquellos géneros poéticos cuyo solo fin es lo deleitable, como él dice; lo bello, como diríamos hoy. En realidad, lo único que imperiosamente exige al poeta es el ***ingenium***, la *mens divinior*, y el *os magna sonaturum*. Lo demás depende en gran parte del tiempo y de la civilización en que el poeta florece, y lo que fué posible en la remota edad del mítico Orfeo, no lo era ya en la de Horacio [1].

1 No acertamos á ver en la *Poética* de Horacio nada que arguya conocimiento especial de la de Aristóteles; pero hay un largo pasaje (la descripción de las edades humanas) evidentemente tomado de la *Retórica*. Por lo demás, si hemos de creer al antiguo escoliasta Porfirion, Horacio aprovechó muchas ideas de un libro de Neoptolemo de Parium. *(«Hunc librum qui inscribitur de arte poetica ad L. Pisonem ... in quem librum congessit praecepta Neoptolemi* τοῦ Παριανοῦ *de Arte Poetica, non quidem omnia, sed eminentissima.»)*

No hay sistema literario en la *Epístola á los Pisones*, si por sistema se entiende una serie de

El título de *Arte Poética* aplicado á esta epístola, es, aunque impropio, muy antiguo. Ya le encontramos en Quintiliano.

Son innumerables los comentarios que de estos 476 versos se han hecho en todas las literaturas del mundo. Ya tendremos ocasión de mencionar muchos de ellos en el curso de nuestra obra. Ahora baste recordar las notables páginas que á Horacio dedica Ed. Müller en su *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, tomo II, obra de capital importancia, en la cual se trata muy profundamente todo lo relativo á la técnica literaria entre los antiguos. Véase también la disertación de A. Michaelis, *De Auctoribus quos Horatius in libro de Arte Poetica sequutus esse videtur*: Kiel, 1857.

La *Epístola á los Pisones* es, si no la última en fecha, una de las últimas producciones de Horacio, y pertenece, como todas sus epístolas, á la fase más madura, reflexiva, serena y quizá más simpática de su talento. La celebridad universal de esta Poética y el uso continuo que de ella se ha hecho en las escuelas, ha perjudicado sin razón á otras epístolas de Horacio, tanto ó más bellas, y no menos ricas en conceptos literarios y en lecciones prácticas de buen gusto y sana filosofía.

Por su relación con nuestro asunto, es imposible omitir la segunda del libro primero que expone la moral de los poemas homéricos:

«Troiani belli scriptorem, maxime Lolli,
Dum tu declamas Romae, Praeneste relegi,
Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.
....
Fabula, quâ Paridis propter narratur amorem
Graecia Barbariae lento collisa duello,
Stultorum regum et populorum continet aestus.»

proposiciones encadenadas por método científico; pero puede decirse que hay un sistema latente más

Esta epístola, mal interpretada, pudo dar ocasión á las extrañas teorías del P. Le Bossu y de Mad. Dacier sobre la moralidad de la epopeya y el sentido político de la *Iliada* y la *Odisea*.

El *o imitatores, servum pecus* pertenece á la epístola XIX, en que Horacio se defiende simultáneamente de sus necios admiradores y de sus enemigos literarios; alega con noble confianza sus títulos á la inmortalidad y á la gloria, y define su poesía lírica como una síntesis armónica de la poesía griega:

«Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede...
...... varios ego primum iambos
Ostendi Latio, numeros animosque sequutus
Archilochi, non res, et agentia verba Lycambem.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
Quod timui mutare modos et carminis artem.
Temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho,
Temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar
....
Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
Vulgavi fidicem...»

Pero las que pertenecen totalmente á la literatura son las dos epístolas del libro II (puede contarse por tercera el *Arte Poética*, y así está en muchas ediciones). La primera, dedicada con toda solemnidad á Augusto:

«Cum tot sustineas et tanta negotia solus...»

plantea la gran cuestión de los *antiguos y los modernos*, que luego veremos reaparecer en el *Diálogo de los Oradores*. La soberbia composición de Horacio puede considerarse como el

espontáneo que reflexivo, en el cual se combinan algunas tesis *a priori*, como el principio de unidad de composición, con muchos datos experimentales depurados por el gusto más exquisito de

manifiesto más elocuente de los que en su tiempo eran *modernos*, es decir, de los partidarios de la influencia griega, contra los eruditos de la escuela de Varron, defensores del arcaísmo depositado en las primitivas leyes, en los Anales de los Pontífices y en los fragmentos de antiguos cantos, ya entónces casi ininteligibles:

«... et nisi quae terris remota, suisque
Temporibus defuncta videt, fastidit et odit:
Sic fautor veterum, ut tabulas peccare vetantes,
Quas bis quinque viri sanxerunt, foedera regum,
Vel Gabiis vel cum rigidis aequata Sabinis,
Pontificum libros, annosa volumina vatum,
Dictitet Albano Musas in monte loquutas.»

Horacio pregunta con sorna que, si es verdad que el tiempo mejora los poemas, como los vinos, cuántos años habrá menester un escritor para ser contado entre los antiguos y buenos:

«Si meliora dies, ut vina poemata reddit,
Scire velim chartis pretium quotus adroget annus.
Scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter
Perfectos veteresque referri debet an inter
Viles atque novos? excludat jurgia finis.
«Est vetus atque probus centum qui perficit annos.»
Quid? qui deperiit minor uno mense vel anno,
Inter quos referendus erit? veteresne poetas,
An quos et praesens et postera respuat aetas?
«Iste quidem veteres inter ponetur honeste
Qui vel mense brevi vel toto est iunior anno.»

que hay ejemplo en la historia literaria. Por eso, hasta los lugares comunes han encontrado en Horacio su forma definitiva é imperecedera, propia para vivir como viven en la memoria de todos y

> Utor permisso, caudaeque pilos ut equinae
> Paullatim vello et demo unum, demo etiam unum:
> Dum cadat elusus ratione ruentis acervi,
> Qui redit ad fastos et virtutem aestimat annis,
> Miraturque nihil nisi quod Libitina sacravit.»

Guardémonos mucho, sin embargo, de tomar al pie de la letra las palabras de Horacio, ni darle absolutamente la razón en su polémica sólo por el ingenio que en ella derrocha. Horacio tiene una estética de artista y cede sin resistencia á las naturales propensiones y antipatías de su gusto. Mira con ceño toda la literatura romana, y sólo en los griegos ve ejemplos y dechados de perfección. Hasta la poesía latina más helenizada le parece ruda y por todo extremo inferior á sus modelos. Podemos ser jueces todavía del intolerante desdén con que trató á Plauto y á Terencio; y aun de Ennio y de Lucilio nos quedan bastantes fragmentos para que con ayuda de ellos podamos protestar del rigor de la sentencia. Ni eran sólo gramáticos y arqueólogos los que en tiempo de Horacio admiraban á estos autores, el pueblo los comprendía aún y se iba tras ellos, según el mismo Horacio confiesa:

> «Hos ediscit, et hos arcto stipata theatro
> Spectat Roma potens: habet hos numeratque poetas
> Ad nostrum tempus, Livi scriptoris ab aevo.»

Parece, no obstante, que esta idolatría por los clásicos muertos se traducía más de una vez, de parte de los críticos, en odio y detracción á los autores vivos, y en ciego empeño de pretender coartar los fueros del ingenio y estrechar los límites del arte, negándole capacidad para mayores empresas:

en todas las escuelas del mundo, gloria no alcanzada por ningún otro legislador literario, ni siquiera por Boileau.

Las obras de los hispano-romanos del imperio

«Iam Saliare Numae carmen qui laudat, et illud
Quod mecum ignorat, solus vult scire videri;
Ingeniis non ille favet plauditque sepultis,
Nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit.
Quodsi tam Graiis novitas invisa fuisset
Quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet,
Quod legeret tereretque viritim publicus usus?»

El sentido general de esta epístola muestra al poeta venusino como un verdadero revolucionario del arte, como un *romántico* de la antigua Roma. Andando el tiempo, su nombre ha venido á servir de bandera á todas las reacciones literarias, y al preceptismo más exangüe y descolorido. ¡Vicisitudes de las ideas y de las cosas humanas, de que no se reiría poco Horacio con su benévola risa si volviese á la vida! No abandonaremos esta epístola, que es toda ella oro purísimo, sin llamar la atención sobre los divinos versos que describen los beneficios sociales de la poesía como medio de educación y de civilización, materia tratada también, pero quizá no con tanta esplendidez, en la carta á los Pisones:

«Os tenerum pueri balbumque poeta figurat;
Torquet ab obscoenis iam nunc sermonibus aurem
....
..... orientia tempora notis
Instruit exemplis; inopem solatur et aegrum.
Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus et praesentia numina sentit;
Coelestes implorat aquas; docta prece blandus
Avertit morbos, metuenda pericula pellit;

(que serán materia del primer capítulo de esta historia) y el voluminoso libro en que Vitruvio consiguió de una manera exclusivamente histórico-práctica los procedimientos de la arquitectura

Impetrat et pacem et locupletem frugibus annum.
Carmine Di superi placantur, carmine Manes.
....»

¿Y cómo olvidar tampoco aquel valiente rasgo sobre la conversión del teatro en pantomima y en espectáculo para los ojos:

«... migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana?»

En la epístola segunda á Julio Floro aparecen esbozados algunos pensamientos acerca de las innovaciones en el lenguaje, que luego obtienen cumplido desarrollo en el *Arte Poética:*

«Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis,
Nunc situs informis premit et deserta vetustas:
Adsciscet nova quae genitor produxerit usus:
Vehemens, et liquidus, puroque simillimus amni,
Fundet opes, Latiumque beabit divite lingua,
....
Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.»

La inspiración crítica se insinúa de mil modos en las poesías de Horacio, ya en forma de censura, como la que ejerce sobre los ensayos de su predecesor Lucilio en las sátiras 4.ª y 10.ª del libro I, ya en forma de entusiasta ditirambo, como en el *Pindarum quisquis studet aemulari* (oda 2.ª del libro IV).

romana [1], completan el desarrollo brevísimo de la técnica artística entre los latinos. En cuanto á la

1 La obra de Vitruvio Polion está dividida en diez libros: los siete primeros tratan de la arquitectura de los templos y construcciones civiles, el octavo de los acueductos, el noveno de la gnomónica, y el décimo de las máquinas. En todo procede extractando libros griegos, que enumera en el proemio del libro VII *(«quorum ex commentariis quae utilia esse animadverti... collecta in unum coegi corpus)*. Por una parte la obscuridad de su estilo, que es sumamente áspero y desaliñado aunque pertenezca á la era de Augusto, y por otra el no existir en ninguno de los dos códices que nos han conservado esta obra las figuras que debían ilustrar el texto, le hacen de más difícil interpretación que ningún otro libro latino. Mucho ha adelantado, sin embargo, la crítica moderna, y pueden consultarse con utilidad la edición de Marini (Roma, 1836); la de C. Lorentzen (Gotha, 1856), acompañada de traducción alemana, y mejor que ninguna la de Rose y Müller-Strubing, que forma parte de la *Biblioteca Teubneriana* (Leipzig, 1867), á la cual acompaña un *Index Vitruvianus*, formado por H. Noll.

Rara y muy varia ha sido la fortuna del libro de Vitruvio. En otros tiempos se le tuvo por un código artístico, se le plagió y comentó de mil modos, y de él pretendía descender la llamada arquitectura greco romana del Renacimiento. En tal sentido, Vitruvio, á pesar de ser (como todos los latinos que escribieron de materias técnicas) un puro compilador, que á veces comete groseros yerros en lo mismo que traduce, tiene una influencia histórica innegable, aunque esta influencia más bien se ejerce sobre el mundo moderno que sobre el antiguo: es el patriarca del pseudo-clasicismo, y su libro contribuyó más que ninguna otra causa á obscurecer las ideas de los arqueólogos sobre las fábricas antiguas, hasta que se ha podido estudiar directamente el arte griego que él tan inexacta y

confusamente describe y explica. La confrontación con los antiguos monumentos ha hecho perder la mayor parte de su crédito á los arbitrarios cánones de Vitruvio, que, desacreditados primero por los artistas, han venido á serlo luego definitivamente por los arqueólogos. El libro, sin embargo, conserva gran valor como fuente histórica, por ser el único de su especie que nos resta de la antigüedad, y porque nos comunica, aunque de una manera imperfectísima, la tradición de los procedimientos técnicos de los arquitectos antiguos, consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Vitruvio se disculpa con su profesión de la negligencia de su estilo (lib I): «*Peto, Caesar, et a te et ab iis qui ea volumina sunt lecturi ut si quid parum ad regulam artis gramaticae fuerit explicatum, ignoscatur. Namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus, nec grammaticus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere*» Su estilo es una mezcla de grecismos y de formas populares, inapreciables para el filólogo Carece de toda razonable defensa la paradoja de Schultz (*Untersuchung über das Zeitalter des Vitruvius:* Leipzig, 1856), que quiere negar la autenticidad de este libro y la existencia de semejante Vitruvio, trayendo su obra al siglo x y acaso al XIII.

Es muy amplio el concepto que forma Vitruvio de la arquitectura, y grande la variedad de estudios, á la vez prácticos y teóricos, que exige del arquitecto: no sólo instrucción en las Buenas Letras, destreza en el dibujo, inteligencia en la Geometría, en la Aritmética y en la Optica, sino también singulares conocimientos en Historia, Filosofía natural y moral, Medicina, Jurisprudencia, Astrología y Música: la Historia, para dar razón del sentido de los ornatos; la Filosofía, para regir su ánimo con prudencia y moderación y mantenerse ajeno de soberbia y de codicia, y al mismo tiempo para conocer las leyes de la Física; la Música, para entender *la razón canónica y matemática* y las leyes de la Acústica, que tienen tan

metafísica de lo bello, puede decirse, sin mentir, que de todo punto la ignoraron [1].

forzosa aplicación en las obras de los teatros y otras semejantes; la Medicina, para acomodar los edificios á las condiciones del clima; el Derecho, para ajustarlos á las condiciones de la ley, especialmente en lo que toca á *stilicidios*, medianerías y servidumbres. No pretende, sin embargo, que el arquitecto sea tan gramático como Aristarco, ni tan músico como Aristoxeno, ni tan pintor como Apeles, ni tan estatuario como Miron ó Policleto, ni menos tan médico como Hipócrates; pero sí que tenga una tintura de todas estas artes y ciencias. Vitruvio no deja de ostentar oportuna ó inoportunamente lo que sabía ó alcanzaba de cada una de ellas, especialmente en sus proemios. El libro V es importante para la historia del teatro (capítulos III á IX). Los capítulos del libro VII, referentes á la pintura, á la vez que dan testimonio de la decadencia del gusto y de la invasión del lujo decorativo, prueban lo apocado, vulgar y frío del espíritu de Vitruvio, que en nombre de cierta regularidad seca y prosáica condena lo único original y gracioso que producía el arte de su tiempo, es decir, los brillantes caprichos vulgarmente conocidos con el nombre impropio de grutescos.

Existe un compendio antiguo de Vitruvio, titulado *De diversis fabricis architectonicis*.

1 Para completar, aunque sea brevemente, la indicación de las obras de la latinidad clásica que tienen interés para la crítica literaria ó artística, creemos necesario indicar los nombres de los autores siguientes:

a) Q. Asconio Pediano, gramático del primer siglo de nuestra era, de quien tenemos importantes comentarios á varias oraciones de Cicerón, reunidos en el tomo V, parte 2.ª, de la edición de Orelli y Baiter. Sobre el valor crítico é histórico de estos comentarios, véase la disertación de Madvig *(Disputatio Critica de Q. Asconii Pediani et aliorum veterum interpre-*

tum in Ciceronis orationes commentariis, *Hafniae* (Copenhague, 1828, con una *Appendix Critica* del mismo año.) Así estos comentarios de Asconio, como los llamados *Scholia Bobiensia*, descubiertos por Angelo Mai en un palimpsexto del siglo IV de la Biblioteca Ambrosiana, son para nosotros inapreciables, porque conservan muchos fragmentos de discursos de Cicerón que se han perdido, y además nos dan mucha luz sobre las circunstancias políticas en que se pronunciaron. Consta además que Asconio Pediano había compuesto un tratado *Contra obtrectatores Virgilii*.

b) M. Valerio Probo, célebre gramático de Berito, con el nombre del cual poseemos un comentario á las *Eglogas y Geórgicas* de Virgilio, comentario que muchos creen apócrifo ó á lo menos interpolado. (La mejor edición es la de Kell, *M. Valerii Probi in Virgilii Bucolica et Georgica commentarius*: Halle, 1848.) Virgilio tuvo una infinidad de escoliastas, por el grande uso que de sus obras comenzó á hacerse en las escuelas casi inmediatamente después de la muerte del poeta. D. Comparetti, en su admirable libro *Virgilio nel medio evo* (Livorno, 1872, págs. 73 y sigs.), ha tratado mejor que nadie de estas compilaciones informes, de las cuales dice con mucha razón: «La masa de comentos de Virgilio que hoy poseemos, ha llegado á nosotros como un torrente enturbiado y engruesado por confluentes de diversa naturaleza y origen. Todos son compendios ó refundiciones ó compilaciones; ninguno poseemos en su forma original. Los que nos quedan con los nombres de Probo y de Asper pueden mostrar hasta qué punto el continuo uso escolástico llegó á empequeñecer y corromper las obras de los mejores gramáticos.» Elio Donato, maestro de San Jerónimo, parece haber sido el primero que aplicó á los versos de Virgilio el sentido alegórico, y buscó en ellos profundísimas filosofías, como otros las habían buscado antes en Homero. El único de los comentadores antiguos de Virgilio que nos queda completo es Servio, gramático del siglo IV, muy digno de aprecio por el gran caudal de noticias que nos ha transmitido. Algunas

veces acepta las alegorías, otras las rechaza. Vid. Emilio Thomas, *Essai sur Servius et son commentaire sur Virgile*: París, Thorin, 1880. En esta tesis, muy erudita y concienzuda, el autor se esfuerza en desenterrar el verdadero texto de Servio, ahogado bajo la balumba de los escoliastas posteriores, que va examinando uno por uno con diligencia y curiosidad dignas de asunto menos árido. Sus conclusiones son favorables al comentario de Servio que fué por mucho tiempo una especie de enciclopedia para los gramáticos. «Abraza todo género de asuntos, observaciones literarias, comparación con los griegos y con los latinos antiguos, discusión del texto, métrica, sintaxis, derecho, religión, antigüedades... Aun en las partes más defectuosas de este comentario, encontramos observaciones sensatas y á veces ingeniosas; así sucede con las que conciernen á la edad de algunas palabras, á la forma arcáica ó nueva de ciertas expresiones. También ofrece mucho interés la enumeración de las principales críticas dirigidas en la antigüedad contra varios pasajes de Virgilio. Las notas de antigüedades tienen grandísimo valor, y sobre el derecho pontificio, sobre las reglas y tradiciones de los augures, Servio alcanza verdadera autoridad. Es cierto que no puede reemplazar á los comentarios modernos; pero tiene la ventaja de ser la fuente común, y en muchos casos la fuente única de todos ellos.» Desgraciadamente, son pocas las ediciones de Virgilio en que figura: está en la de Burmann (Amsterdam, 1746); la novísima edición crítica de Thilo y Hagen no se ha terminado aún.

Mucha menos utilidad tiene el comentario de Tiberio Claudio Donato, á quien no ha de confundirse con el otro Donato, maestro de San Jerónimo. Este comentario es completamente retórico, y tan inútil, que no ha sido reimpreso desde el siglo XVII. La vida de Virgilio, atribuída al mismo Donato, es un fárrago de anécdotas, frecuentemente absurdas ó pueriles, y debió de ser aumentada y retocada muchas veces.

El utilísimo comentario sobre Terencio que lleva el nombre de Donato, pertenece al más antiguo de los dos gramá-

ticos que tuvieron este nombre; pero está interpolado y añadido. Hay en él ciertas consideraciones generales sobre la tragedia y la comedia. Omitimos otros muchos escoliastas de menos cuenta, remitiendo al lector á la obra de Suringar, *Historia Critica Scholiastarum latinorum* (Leyden, 1834), donde podrá satisfacer su curiosidad ampliamente, si le interesa tan enfadoso aunque no despreciable género de literatura.

c) La sátira primera de Persio, poeta estóico, duro y tenebroso, pero de grande audacia y energía de dicción, es toda contra los escritores ineptos y especialmente contra las lecturas y recitaciones públicas. Hay una colección de escolios antiguos á ésta y á las demás sátiras de Persio (que bien los necesitan). Pueden verse en la edición de O. Jahn: Leipzig, 1843.

d) La ingeniosa aunque ferozmente obscena novela atribuída á Petronio y conocida con el nombre de *Satyricon* (obra de autor y de tiempo incierto, pero seguramente anterior al siglo III de nuestra era), está llena de digresiones literarias, en que el autor muestra un gusto muy severo y clásico (que no carece de relaciones con el de Quintiliano), y parece atacar de soslayo la reputación de Séneca y de Lucano. Entre estas digresiones, merecen particularmente señalarse la invectiva contra los declamadores, con que el libro principia. («*Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent: nunc et rerum tumore et sententiarum strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint putent se in alium terrarum orbem delatos. Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis quae usu habemus, aut audiunt aut vident: sed piratas cum catenis in littoribus stantes, sed tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentia data, ut virgines tres aut plures immolentur: sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa... Pace vestra liceat dixisse (declamatores), primi omnium eloquentiam*

perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet. Nondum juvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles atque Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque Lyrici Homericis versibus canere timuerunt Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenem ad hoc genus exercitationis accessisse video. Grandis est et ut ita dicam pudica oratio: non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper ventosa isthaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit, animosque juvenum ad magna surgentes, veluti pestilenti quodam sidere afflavit, simulque corrupta eloquentiae regula stetit et obmutuit. Quis postea ad summam Tucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit: sed omnia, quasi eodem cibo pasta, non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit postquam Ægiptiorum audacia tan magnae artis compendiariam invenit.») A este razonamiento puesto en boca de Encolpio, héroe principal de la fábula, contesta otro de los personajes, llamado Agamenón, observando que los retóricos no hacen más que seguir el gusto dominante, pues en otro caso quedarían desiertas sus escuelas: atribuye la culpa de todo á los padres que se empeñan en ver sabios y oradores á sus hijos apenas salidos de la infancia: *(«Cruda adhuc studia in forum inpellunt, et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus»)*, y termina refiriendo en verso las cualidades que ha de tener y los estudios en que debe ejercitarse el joven que se dedica á la elocuencia:

«Det primus versibus annos,
Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
Mox, et Socratico plenus inmittat habenas
Liber et ingentis quatiat Demosthenis arma
. . . .
Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.»

El otro pasaje importante del *Satyricon*, bajo el aspecto de crítica literaria, son las enfáticas y solemnes palabras con que el poetastro Eumolpo anuncia su fragmento de la guerra civil, que Petronio escribió con la declarada intención de emular la *Farsalia*. (*«Multos... o juvenes, carmen decepit, nam ut quisque versum pedibus instruxit, sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit putavit se continuo in Heliconem venisse... Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest, nisi ingenti flumine litterarum innundata. Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe submotae, ut fiat: Odi prophanum vulgus et arceo. Praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae sed intexto versibus colore niteant. Homerus testis et Lyrici Romanusque Virgilius, et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visa timuerunt calcare. Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius Historici faciunt, sed per ambages, Deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentum, praecipitandus est liber spiritus ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides »*)

No deja de parecer notable inconsecuencia y falta de arte en Petronio poner tan sabios preceptos y luego tan nobles y robustos versos en boca de un personaje á quien en todo lo restante de la novela se asigna el papel ridículo de coplero silbado y apedreado por los muchachos. Algunos han considerado el fragmento de la Guerra civil como una parodia de la manera de Lucano; opinión análoga á la de D. Blas Nasarre, que veía en las comedias de Cervantes parodias de las de Lope de Vega. Con no menor extravagancia suponen otros que todo el *Satyricon* está lleno de parodias de Séneca. Yo creo que el autor, dejándose llevar de la libertad y variedad propia de la *Sátira Menipea* y no de la verosimilitud y lógica que exigimos

hoy en la novela, dejó vagar su pluma, entremezclando lo serio con lo jocoso, y aprovechó la ocasión para intercalar, de grado ó por fuerza, todos los versos buenos y malos que tenía compuestos.

e) Los libros XXXIV, XXXV, XXXVI y XXXVII de la *Historia Natural* de Plinio el Mayor, comprenden un tratado de historia de las artes plásticas y gráficas con ocasión ó pretexto de los metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. En el preámbulo general de su obra, Plinio indica las fuentes de que se ha valido, y perdidas todas ellas, su trabajo de compilación, por superficial é inexacto que le juzguemos, adquiere para nosotros desusado valor, por ser la única colección de noticias que nos resta sobre los pintores y escultores de la antigua Grecia. Plinio parece haber extractado de los libros griegos que tenía á la vista, no solamente los datos, sino los juicios. Sólo así se explica la extraña mezcla de anécdotas pueriles y de rasgos de alta crítica que en sus catálogos y enumeraciones, por lo general bastante secas, va mezclando. La literatura concerniente á estos libros es innumerable. Véase, entre otras, la monografía de A. Brieger, *De fontibus librorum Plinii XXXIII-XXXVI quatenus ad rem plasticam pertinent* (Greifswald, 1857).

f) La sátira 7.ª de Juvenal:

«Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum,»

puede considerarse como un cuadro de las costumbres literarias de Roma en tiempo de Domiciano.

g) Algunas cartas de Plinio el Joven (v. gr., aquélla en que describe las estudiosas ocupaciones de su tío el Naturalista) son tan interesantes para la historia literaria, como amenas y deleitosas. Su gusto y sus ideas críticas no difieren de las de Quintiliano, y como él admira apasionadamente á Cicerón y procura remedarle en todo, si bien su índole literaria es muy diversa y en algunas cosas singularmente mo-

derna, v. gr., en el amor á la naturaleza y en ciertos rasgos de sentimentalismo.

h) Suetonio (que viene á ser un Terencio Varrón de la decadencia) recogió curiosas noticias literarias en su obra de *De Viris Illustribus*, de la cual nos restan, algo mutilados, los capítulos *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoribus*, y algunas biografías de poetas (Terencio, Horacio, Lucano...), más ó menos abreviadas ó alteradas.

i) Las cartas que M. Cornelio Fronton escribía á su discípulo el emperador M. Aurelio; sus tratados *De Eloquentia* y *De Orationibus*, y otros escritos suyos, representan el punto culminante de la reacción arcáica y del anti-senequismo. Fronton, hombre honradísimo, pero sofista de muy mal gusto, no acierta á mantenerse en el justo medio de Quintiliano, y cae en la pedantería gramatical á cada paso. Vid. el estudio de Gaston Boissier, *La jeunesse de Marc-Aurele et les lettres de Fronton*, en la *Revue des Deux Mondes:* 1.° de Abril de 1868.) *Gran padre d'ogni pedanteria*, llama á Fronton el sabio Comparetti.

j) Aulo Gelio pertenece á la misma escuela arcáica que Fronton, si bien es más arqueólogo que gramático. Los veinte libros de sus *Noches Áticas* son fuente inagotable de rarísimas curiosidades y anécdotas, no solamente gramaticales, sino literarias, aunque su crítica sea pobre y estrecha, y sus noticias carezcan de todo método, como generalmente acontece en estos libros de misceláneas que tanto abundan en la decadencia de las dos literaturas clásicas: *Usi autem sumus ordine rerum fortuito quem antea in excerpendo feceramus*.

l) Los dos escoliastas de Horacio, Acron y Pomponio Porfirión, parecen pertenecer á fines del siglo II.

ll) Un fragmento de autor y tiempo desconocidos, que generalmente va al fin del libro de Censorino *De die natali*, contiene algunas ideas teóricas de música y de métrica.

m) El mejor tratado de esta materia que existe en lengua latina es el poemita didáctico (*Carmen de litteris, syllabis et figuris)* de Terenciano Mauro (siglo III), que da á la vez el pre-

cepto y el ejemplo de los diversos metros. Conviene compararle con los tratadistas griegos.

n) Mario Victorino, gramático africano del siglo IV, convertido al cristianismo en su vejez, y del cual tenemos una *Ars Grammatica*, que más bien debiera llamarse *arte métrica*, parece persona distinta del Victorino autor de un *Comentario á la Retórica de Cicerón* (es decir, á los dos libros *De Inventione*), que puede verse en la ed. de Orelli, vol. V, parte 1.ª

o) Las compilaciones gramaticales de Charisio y de Diomedes (siglo IV) contienen bastante materia que hoy, más bien que gramatical, llamaríamos retórica (vid., por ejemplo, el libro IV de Charisio, que es un tratado de tropos y figuras). La mejor colección de éstos y de los demás gramáticos es la de T. Keil (Leipzig, 1857).

p) Muchos epigramas de Ausonio sobre objetos de arte son traducciones de las de la Antología griega; otros, imitaciones (v. gr.: LVII, *De imagine Veneris sculpta a Praxitele;* LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, todos *In buculam aeream Myronis;* CVI, *In Venerem Anadyomenem;* CXXIX y CXXX, *In Medeae Timomachi imaginem)*. Para la historia de la Retórica es curiosa la serie de elogios que tituló *Commemoratio professorum Burdigalensium*, en variedad de metros.

q) De Cayo Chirio Fortunatiano, de Sulpicio Victorio, de C. Julio Víctor y de Julio Rufiniano, todos de fines del siglo IV, hay tratados de Retórica nada originales, que pueden verse en la colección de Halm.

r) El libro *De metris*, de Flavio Mallio Teodoro (principios del siglo V), puede leerse con utilidad, aun después del de Terenciano Mauro. Hay otro tratado análogo de un Julio Severo *(De pedibus expositio)*. Vid. Gaisford, *Scriptores latini rei metricae* (1837).

s) Los siete libros de las *Saturnales* ó cuestiones *convivales* de Macrobio pertenecen, en su parte más esencial, á la crítica de las obras de Virgilio «*nullius disciplinae expers*.»

t) Es de edad incierta, pero no tan antiguo como se ha

supuesto, un poemita de retórica *(Carmen de figuris)* descubierto en nuestros días por Quicherat, y reimpreso con más corrección por Halm en los *Rhetores Latini Minores*.

u) La extraña novela de Marciano Capela, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, imitada (según parece) de Varrón, es, bajo el velo de la alegoría, una especie de enciclopedia literaria, que fué muy leída en la Edad Media, y que en el siglo XV inspiró á nuestro Bachiller Alfonso de la Torre su *Visión Delectable*; en el XVI, al protonotario Mexía su *Apólogo de la Ociosidad y el Trabajo*, y quizá en el XVII á Saavedra Fajardo su *República Literaria*, y en el XVIII á Forner sus *Exequias de la lengua castellana*. Parece imposible que tan excelentes copias hayan salido de tan perverso modelo. Y aún no para aquí la influencia de Marciano Capella, puesto que la clasificación hecha por él de las artes liberales, pasó á San Isidoro y por San Isidoro á toda la Edad Media. La obra está parte en verso y parte en prosa, todavía peor que los versos. El estilo arcáico y afectado recuerda la manera de Apuleyo. El libro V de esta compilación se refiere á la Retórica, y el IX á la Música: en esta parte copia mucho del tratado de Arístides Quintiliano.

v) De Boecio, *el último de los romanos*, tenemos un comentario á los *Tópicos* de Cicerón y cinco libros *De Institutione Musica*, que han sido por muchos siglos el manual clásico en esta materia.

x) El libro de Fulgencio Planciades (autor del siglo VI, según la opinión más probable), intitulado *De Continentia Virgiliana* (esto es, del sentido que contienen ú ocultan los poemas de Virgilio), es una curiosa muestra de los extremos de insensatez á que en los tiempos de la baja latinidad llegó la superstición alegórica.

y) Las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, de Casiodoro, pequeña enciclopedia que parece haber dado á San Isidoro el primer modelo de sus *Etimologías*, cierra la época romana. Proseguir más adelante, sería penetrar ya en la literatura de la Edad Media.

V

DE LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.—SAN AGUSTÍN.—EL PSEUDO-AREOPAGITA.—SANTO TOMÁS.

No vino á enseñar estética ni otra ninguna ciencia humana el Verbo Encarnado; pero presentó en su persona y en la unión de sus dos naturalezas el prototipo más alto de la hermosura, y el objeto más adecuado del amor, lazo entre los cielos y la tierra. Por él se vió magnificada con singular excelencia la naturaleza humana, y habitó entre los hombres todo bien y toda belleza. Ya le había llamado proféticamente el Salmista: «Resplandeciente en hermosura sobre los hijos de los hombres.» La revelación por Cristo instauró todas las disciplinas, y también la disciplina de lo bello, aclarando, rectificando y completando lo que entre sombras habían alcanzado por el esfuerzo de su razón los filósofos antiguos; pero esta influencia del Cristianismo en la filosofía del arte se ejerció lenta y calladamente, de tal modo, que por muchos siglos los apologistas, los doctores y los teólogos cristianos apenas fijaron su atención en la categoría de la belleza [1], y hoy mismo

[1] Uno de los primeros pasajes (si no el primero) de la más antigua literatura cristiana, donde empieza á notarse la in-

la estética cristiana está latente más bien que escrita, y se saca de los Padres de la Iglesia antes por derivación y consecuencia lógica que como sistema ni organismo científico. Los mismos escolásticos no la metodizaron, y todas sus luces estéticas brillan ocasionalmente, en tratados de muy diversa índole.

En los primeros siglos cristianos, aquella misma durísima reacción contra el mundo antiguo y contra la ciencia carnal que hincha y no edifica; aquel mismo exaltado *tradicionalismo*, que hizo prorrumpir á los apologistas de la escuela africana, especialmente á Tertuliano, y aun á Arnobio y Lactancio, y antes de ellos al asirio Taciano, en tan recias invectivas contra la filosofía humana,

fluencia del helenismo literario á la vez que se desarrolla un concepto de índole estética (el de orden y armonía), es aquella hermosa digresión de la primera *Epístola* de San Clemente á *los Corintios* (XIX-XX) sobre los beneficios de la paz revelados por las armonías del mundo físico, pasaje que tan admirablemente imitó nuestro Fr. Luis de León en sus *Nombres de Cristo*.

La tendencia á revestir de formas literarias y amenas la enseñanza teológica se remonta á los primitivos tiempos de la Iglesia, y de ella son testimonio, además de la inmensa colección de Evangelios y Actas apócrifas, la novela de las *Recognitiones Clementinae*; las visiones simbólicas del *Pastor* de Hermas, cuya relación con el arte incipiente de las Catacumbas es innegable, etc., etc.

El himno de Clemente Alejandrino nos puede dar una muestra de lo que fué la poesía lírica en las primeras escuelas cristianas.

hasta declararla *falsa* y *vana*, y *necias* todas sus especulaciones (*cogitationes omnium philosophorum stultas esse.—Falsam et inanem esse philosophiam.—Philosophis patriarchis haereticorum.—Nobis curiositate opus non est post Christum, nec inquisitione post Evangelium)* [1], puso

1 Muy diverso fué siempre el sentir de los Padres griegos, aun de los más antiguos. Recuérdese la hermosa doctrina de San Justino (Apol. II, cs. 8-10), sobre el λόγος σπέρματικος ό σπέρματοῦ λόγου, derramado por la Sabiduría Absoluta en todos los espíritus, para que puedan elevarse, aun por las solas fuerzas naturales, á un cierto conocimiento de lo divino. San Justino concede expresamente á los filósofos antiguos, sobre todo á los platónicos y á los estóicos, y aun á los poetas, una intuición ó conocimiento parcial del Verbo que lo penetra todo. Cada uno de los sabios gentiles dijo verdad en aquella medida en que participó del Verbo diseminado en el mundo. Y aún va más allá San Justino: «Todos los que han vivido según el Verbo pueden llamarse cristianos, aunque hayan sido tenidos por ateos, como lo fueron Sócrates y Heráclito entre los Griegos. Pero ninguno de ellos conoció el Verbo sino en parte. La completa comunicación y manifestación del Verbo por obra de gracia sólo se cumple en el cristianismo.» Esta doctrina se encuentra expresada con la misma energía en otros Padres muy posteriores, aun en los de la Iglesia latina. «Nadie nace sin Cristo (dice San Jerónimo): *Ex quo perspicuum fit, natura omnibus Dei inesse notitiam, nec quemquam sine Cristo nasci et non habere semina in se sapientiae et justitiae, reliquarumque virtutum: unde multi absque fide et Evangelio Christi, vel sapienter faciunt aliqua vel sancte.*» *(Comm. in Epis. ad Galatas*, lib. I, cap. I, v. 15)

No hay nada más destituído de autoridad y de verdadera tradición en la filosofía cristiana que el *tradicionalismo*. Hasta

en boca del mismo Tertuliano acerbas condenaciones de los espectáculos, las cuales venían á caer de rechazo sobre ciertas formas artísticas [1]. Y así como el arte pagano había exaltado y ado-

el más ilustre, vehemente y extremoso de los apologistas africanos tuvo que invocar el *testimonium animae naturaliter christianae*.

1 Véase especialmente, como manifestación crudísima de antagonismo contra la cultura estética de los antiguos, el tratado de Tertuliano *De Spectaculis: Quam ita, summa gratia ejus de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulator, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sexum pudoris exterminans ut facilius domi quam in scena erubescant... Ipsa enim prostibula publicae libidinis nostra in scena proferuntur. Taceo de reliquis etiam quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent. Erubescat senatus, erubescant ordines omnes... Avertat a suis Deus tantam voluptatis exitiosae cupiditatem. Quale est, enim, de Ecclesia Dei in diaboli ecclesiam tendere, de coelo, quod aiunt, in coenum? Illas manus, quas ad Deum extuleris, postmodum laudando histrionem fatigare... ¿An ille recogitabit eo tempore de Deo, positus illic ubi nihil est de Deo? ¿Pudicitiam ediscet, attonitus in mimos? imo in omni spectaculo nullum magis scandalum occurret quam ille ipse mulierum et virorum accuratior cultus, ipsa consensio, ipsa in favoribus aut conspiratio aut dissensio inter se de commercio scintillas libidinum conflabellant... Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum, nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates.*

El desprecio por todo género de literatura está acentuado de un modo todavía más enérgico, por no decir bárbaro, en otro pasaje: *Doctrinam saecularis litteraturae et stultitiae apud Deum deputatam aspernamur*. Bien dice Ebert *(Historia de la literatura latina cristiana)*, que esta sola frase compen-

dia toda la tendencia literaria de Tertuliano, el cual, para apartar á los cartagineses de los espectáculos del teatro, les convida con otros más gloriosos y magníficos, v. gr., el del sol y la luna, y, por último, *el juicio final*. «*Quae tunc spectaculi latitudo! quid admirer! quid rideam! ubi gaudeam! ubi exultem, spectans tot ac tantos reges, qui in coelum recepti nunciabantur, cum ipso Jove et ipsis suis testibus in imis tenebris congemiscentes! tunc magis... tragoedi audiendi, magis scilicet vocales in sua propria calamitate: tunc histriones cognoscendi, solutiores multo per ignem: tum spectandus auriga in flammea rota rubens...*»

La extraña sustitución de los juegos escénicos por el terrible espectáculo del fin del mundo, se prestaba admirablemente á aquel juego de antítesis en que tanto se complacía el gusto retórico de Tertuliano, á quien muchos, en tono de admiración, llaman *sublime bárbaro*, confundiendo sin duda los procedimientos ingenuos de la barbarie con los procedimientos decrépitos del arte de las escuelas de declamación, realzados y transfigurados, eso sí, en este maravilloso escritor por la grandeza divina de los dogmas, de los cuales es vigorosísimo, aunque no siempre fiel, intérprete. En cuanto al arte, su posición está fielmente determinada por estas palabras suyas: *Tot sunt artium quot hominum concupiscentiae*.

Para ver hasta qué extremos arrastró á Tertuliano su intransigente y fogoso ascetismo (que le fué conduciendo por pasos rápidos á la herejía montanista), hay que cotejar la doctrina de este tratado con los *De Idololatria*, *De Virginibus velandis* y *De Habitu muliebri et de cultu feminarum*. No puede darse más amarga y pesimista concepción de la vida.

Mucho más dulce y humana es la de San Cipriano en el *De Habitu Virginum*, obra llena, como todas las de su autor, de suave y persuasiva elocuencia. No podemos decir otro tanto del tratado *De Spectaculis*, que los mejores críticos, y entre ellos Moehler, excluyen del número de las obras auténticas del grande Obispo de Cartago.

rado idolátricamente la forma humana, fué empeño de los primeros escritores cristianos el abatirla y vilipendiarla, juntando á veces en una misma absoluta reprobación la carne y las obras carnales. «El Rey á quien veneramos (dice San Justino), no tuvo la belleza de la forma (τύπου εὐμορφίαν). La belleza propiamente dicha (escribe Orígenes), no pertenece á la carne, que no es sino fealdad... Toda carne es como heno [1].» De aquí la opinión, muy extendida en los primeros siglos (sobre todo en la Iglesia griega), conforme á la cual Nuestro Señor no era hermoso corporalmente. Así lo enseña en términos expresos Clemente Alejandrino, en el *Pedagogo* [2].

1 *Qui autem mente conceperit quae sit illius sponsae pulchritudo quam sponsus qui est Dei Verbum amat, animae inquam ex pulchritudine florentis, quae et coelum et mundum ipsum excedit, eum pudebit eodem pulchritudinis nomine corpoream ornare pulchritudinem sive mulieris, sive pueri seu viri, cum verae pulchritudinis caro non sit capax, sed tota sit turpitudo. Omnis enim caro foeni instar est ejusque gloria quam oculis exhibet illa quae mulierum aut puerorum dicitur pulchritudo flori comparantur, juxta Prophetae sermonem dicentis: «Omnis caro foenum, et omnis gloria ejus quasi flos foeni. Aruit foenum et flos cecidit: verbum autem Domini manet in sempiternum»* (*Origenis Opera Omnia quae Graece vel Latine tantum extant et ejus nomine circumferuntur... Opera et studio Domini Caroli de la Rue... Parisiis, typis Iacobi Vincent*, 1733, tomo I, página 22?.)

2 Ἀλλ' οὐ τὸ κάλλος τῆς σαρκὸς τὸ φανταστικὸν, τὸ δὲ ἀληθινὸν καὶ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος ἐνεδείξατο κάλλος: τῆς μὲν τὸ εὐεργητικόν, τὸ δὲ ἀθάνατον τῆς

Pero estos extremos, nacidos de una aprehensión vehementísima del valor de la belleza suprasensible, en cotejo con la cual parecen sombras y vanidades las bellezas que con los ojos corporales vemos, habían necesariamente de templarse, andando el tiempo, por una estimación recta y adecuada del valor de todas las criaturas; y así como la escuela catequética de Alejandría (siguiendo las huellas de antiguos apologistas, tales

σαρκός. «No era hermoso con la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del alma, que es la caridad, y con la verdadera belleza del cuerpo, que es la inmortalidad.» (*Paedag.*, I, 3, cap I.) En los *Stromata* (lib. VI, capítulo XVII) repite la misma idea, dando por razón que el Señor no quiso que distraídos nosotros con la belleza de su aspecto exterior, dejásemos de dar oídos á sus palabras, y atentos á lo visible y fugitivo, olvidásemos lo absoluto y lo eterno.

Aún es más violenta la expresión del mismo concepto en Orígenes (*Contra Celsum*, lib. VI): *Constat quidem Scripturis Jesu corpus fuisse aspectu deforme* (Pág. 689 de la ed. de San Mauro, tomo I.) El pasaje único de las Escrituras en que tal imaginación se fundaba, era un texto profético de Isaías (53, 2, 3). «*Non est species ei neque gloria, et vidimus eum, et non habebat decorem neque pulchritudinem: sed species ejus indecora et deficiens prae filiis hominum*.» Nuestra Vulgata actual lee: *Vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum, despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatum, et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum*,» lo cual da un sentido muy diverso. San Jerónimo y la mayor parte de los intérpretes lo entienden de la Pasión: «*despectus erat et ignobilis, quando pendebat in cruce, et factus pro nobis maledictus, peccata nostra portabat*.» El texto hebreo, literalmente traducido, dice: «No aspecto en

como San Justino) volvió por los fueros de la razón, y la puso tan alta como cualquier filósofo gentil, afirmando, por boca de Clemente Alejandrino y Orígenes, que la filosofía preparaba y purificaba el alma para recibir la fe, y que la ciencia había sido dada á los griegos como una especie de *Testamento* ó ley propia, que les preparaba á recibir el Cristianismo, después del cual tampoco había de tenerse la filosofía por inútil, puesto que,

él y no esplendor: lo vimos, y no vista para codiciarle: Menospreciado y desechado de varones, varón de dolores y usado á la aflicción: y como encubierta á nosotros la faz de él, despreciado por nosotros y no estimado.»

En una nota de la magnífica ed. de Orígenes hecha por los Benedictinos de San Mauro (tomo I, pág. 689), pueden verse reunidos los pasajes de los antiguos Padres que más ó menos favorecen la opinión, hoy abandonada, de Orígenes y de Clemente. No hay que decir que Tertuliano la llevó á los últimos extremos con toda la vehemencia de su temperamento africano: «*Adeo nec humanae honestatis corpus fuit, nedum caelestis claritatis, tacentibus apud nos quoque Prophetis de ignobili adspectu ejus, ipsae passiones, ipsaeque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem: contumeliae vero inhonestam. An ausus esset aliquis ungue summo perstringere corpus novum? sputaminibus contaminare faciem nisi merentem?*» (*De Carne Christi.*) San Cirilo de Alejandría llega á afirmar con la misma resolución, que el aspecto de Cristo era deforme: «*Filius enim in specie adparuit admodum deformi.*» Á igual parecer se inclinan San Basilio (in Psal. 44), San Cipriano (lib. II, *adversus Iudaeos*) y otros muchos. Todavía persisten huellas de esta opinión en San Agustín, influído sin duda por los apologistas africanos. «*Ut homo non habebat speciem, neque decorem, sed speciosus forma, ex eo quod est prae filiis hominum*

si antes era necesaria para la justicia, luego era muy provechosa para la piedad; de la misma suerte comenzó á entenderse que el resplandor de la belleza en las criaturas, y la interpretación artística que el hombre hace de esta belleza, aunque fuesen no más que vestigios y sombras de otra increada hermosura, no eran dignos de anatema, sino antes bien de purificación y cultivo [1]. Así aparecieron bautizados, casi á un mismo tiempo, el arte y la ciencia cristianos.

(in Psal 44). Non carne, sed virtute formosus (in Psal., 118). Ergo persequentibus foedus apparuit. Et nisi eum foedum putarent, non insilirent, non flagellis caederent, non sputis inhonestarent Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur (in Psal. 127).»

Al frente de los sostenedores de la opinión contraria, debe ponerse, además de San Jerónimo, á San Juan Crisóstomo (Hom. 27, *ad Mattheum)*, comentando aquellas palabras del salmo XLIV: *Speciosus forma prae filiis hominum*. La opinión de estos Padres es la que finalmente prevaleció, por fortuna del arte cristiano, y es la que inspira las descripciones que de la belleza exterior del Salvador hacen San Juan Damasceno ó quienquiera que sea el autor de la carta á Teófilo, Nicéforo, Teófanes y otros bizantinos.

Nos hemos detenido tanto en esta cuestión, porque no es meramente arqueológica, sino capitalísima en el desarrollo del ideal estético dentro del Cristianismo

1 Léase, por ejemplo, el poético preámbulo de Clemente Alejandrino á su λόγος προτρεπτικός *(cohortatio ad Gentes)*, que parece la invitación de un mistagogo á los catecúmenos de una nueva Eleusis, «para que vengan á escuchar un canto más bello y poderoso que aquél con que Anfión levantó los muros de Tebas, y Arión encantó á los delfines, y Orfeo domó

Leyendo con atención las obras de los doctores eclesiásticos, saltan á cada paso ideas y nociones de materia estética, ya sobre la belleza misma, ya sobre el arte. Con ellas no puede formarse un conjunto razonado; pero son piedras, algunas de ellas magníficamente labradas, para el futuro edificio de la ciencia cristiana. La influencia platónica, que algunos sin fundamento y por vano escrúpulo niegan, penetra donde quiera en las obras de Clemente Alejandrino, y es el alma de las pocas páginas que consagra á lo bello el falso

las bestias feroces: á oir una música nueva que transforma en hombres los animales y las piedras, un cántico que resucita los muertos: y es el cántico que el Verbo ha venido á enseñar á la tierra, el Verbo cantor celestial que ordenó el mundo con número, peso y medida, é hizo del Universo un todo armónico, concertando los elementos discordes, semejante al músico que con el modo lidio templa la austeridad del modo dórico. Este es el canto inmortal que el Universo repite, y el que imitó David intérprete de las voluntades divinas. Es el canto que restablece la armonía entre el mundo y el hombre, que es pequeño mundo, y concierta el cuerpo y el alma en el hombre mismo, haciéndole lira viviente, instrumento de mil cuerdas para cantar la gloria del Señor. Este canto nuevo, este canto levítico, que disipa la tristeza y enfrena la cólera é infunde dulce olvido de los males, no está sujeto al modo de Terpandro, ni al de Capitón, ni al modo frigio, ni al dórico, ni al lidio, sino al eterno modo de la nueva armonía, al modo que toma su nombre de Dios. No viene del Helicón ni del Citerón; de Sión viene la Ley, de Jerusalén el Verbo del Señor. No allí los poetas ceñidos de la yedra de Baco, ni los coros de sátiros, ni el ebrio furor de las Bacantes, sino el coro sagrado de los profetas y los resplandores de la sabiduría y de la verdad, que

Areopagita. No rechaza el autor de los *Stromata* la enseñanza socrática; al contrario, la invoca, para ponderar y realzar lo que vale la belleza moral [1]; y aun usando de cierto medio apologético, muy común entonces, y peligroso ahora, quiere persuadirnos que Platón tomó estas ideas de los libros santos ó de la primitiva revelación. En el *Pedagogo* inculca la necesidad de purificar el espíritu, el hombre interior, lo más bello que el hombre tiene [2]. Y esta es la idea en que conti-

ilumina á todo hombre que viene á este mundo. Para escuchar este canto no es precisa larga iniciación ni coronas de laurel, ni el tirso en la mano, ni vendas de púrpura, sino la corona de la justicia y el ceñidor de la templanza. Las puertas del Verbo son espirituales, y están abiertas siempre para todos. Desde que el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, todo el mundo es Atenas, todo el mundo es Grecia.» La teoría de la iluminación por el Verbo es en Clemente Alejandrino idéntica á la que San Justino expuso, y que, transmitida de los antiguos Padres á la Escolástica, admiramos en la *participatio luminis increati* de Santo Tomás. *(Hujusmodi autem rationis lumen quo principia.... sunt nobis nota, est nobis a Deo inditum, quasi quaedam similitudo increatae veritatis in nobis resultantis.)*

1 Τὴν γὰρ ἀρετὴν τό κάλλος τῆς ψυχῆς ἔφη (Sócrates) εἶναι κατὰ δέ τὸ ἐναντίον τὴν κακίαν αἶσχρος ψυχῆς (*Stromata*, libro V, cap. 14). No se puede llevar á mayores extremos la confusión entre el bien moral y la belleza, confusión que se inicia ya en la escula platónica, y se revela en la habitual sinonimia de καλός y ἀγαθός.

2 Ἀνδρὶ δὲ βουλομένῳ εἶναι καλῷ τὸ κάλλιστον ἐν ἀνθρώπῳ τὴν διάνοιαν, κοσμητέον (*Paed.*, lib. III, cap. 3). Las mismas ideas, aunque con un objeto puramente moral, repite é

nuamente insisten los Padres con un fin más bien ético que estético. La estética resulta indi-

inculca Clemente en aquel célebre pasaje del *Pedagogo*, sobre el adorno de las mujeres, tan bellamente traducido por Fr. Luis de León en *La Perfecta Casada:* «Las que hermosean lo que se descubre, y lo que está secreto lo afean, no miran que son como las composturas de los egipcios, los cuales adornan las entradas de sus templos con arboledas, y ciñen sus portales con muchas columnas, y edifican los muros dellas con piedras peregrinas, y los pintan con escogidas pinturas, y los mismos templos los hermosean con plata y con mármoles traídos desde Etiopía, y los sagrarios de los templos los cubren con planchas de oro; mas en lo secreto dellos, si alguno penetrare allá, y si con priesa de ver lo escondido buscare la imagen del Dios que en ellos mora, y si la guarda dellos ó de alguno otro sacerdote con vista grave, y cantando primero algún himno en su lengua, y descubriendo un poco del velo, le mostrase la imagen, es cosa de grandísima risa ver lo que adoran, porque no hallaréis en ellos algún Dios como esperábades, sino un gato ó un cocodrilo, ó alguna sierpe de las de tierra ú otro animal semejante, no digno de templo, sino dignísimo de cueva ó de escondrijo ó de cieno... Tales, pues, me parecen á mí las mujeres que se visten de oro y se componen los rizos, y se untan las mejillas, y se pintan los ojos, y se tiñen los cabellos, y que ponen toda su mala arte en este aderezo muelle y demasiado, y que adornan este muro de carne, y hacen verdaderamente como en Egipto, para atraer así á los desventurados amantes. Porque si alguno levantase el velo del templo, digo, si apartase las tocas, la tintura, el bordado, el oro, el afeyte, esto es, el velo y la cobertura compuesta de todas aquestas cosas, por ver si hallaría dentro lo que de veras es hermoso, abominaríalas, á lo que yo entiendo, sin duda. Porque no hallara en su secreto dellas por moradora, según que era justo, á la imagen de

rectamente, y sin que ellos la busquen, de la continua exhortación á procurar aquella hermosura

Dios, que es lo digno de precio; mas hallara que en su lugar ocupa una fornicaria y una adúltera lo secreto del alma... Mas las miserables no ven que con añadir lo postizo destruyen lo hermoso, natural y propio... y vienen á deshonrar al fabricador de los hombres, como á quien no repartió la hermosura como debía... Mas ¿qué desconcierto tan grande que el caballo y el pájaro y todos los demás animales de la yerba y del prado salgan alindados cada uno con su propio aderezo, el caballo con crines, el pájaro con pinturas diversas y todos con su color natural, y que la mujer, como de peor condición que las bestias, se tenga á sí misma en tanto grado por fea, que haya menester hermosura comprada y sobrepuesta? Preciadoras de lo hermoso del rostro, y no cuidadoras de lo feo del corazón, porque, sin duda, como el hierro en la cara del esclavo muestra que es fugitivo, así las floridas pinturas del »rostro son señal y pregón de ramera... Sólo es Ester la que hallamos haberse aderezado sin culpa, porque se hermoseó con »misterio y para el Rey su marido, demás de que aquélla su hermosura fué rescate de toda una gente condenada á la muerte.»

He abreviado este trozo larguísimo, que todo el mundo puede leer con singular deleite en uno de los libros españoles más populares. Clemente Alejandrino, dejándose llevar de sus aficiones retóricas y haciendo alarde de su riquisima erudición clásica, amplifica y corrobora sus enseñanzas morales con muchas citas de poetas cómicos, que hacen el trozo sumamente ameno, y le dan un carácter menos teológico que literario. La conclusión es enteramente platónica é idéntica á la doctrina que hemos visto en los *Stromata:* «Χρή γάρ εἶναι κοσμίας ἔνδοθεν, καὶ τήν ἔσω γυναικα δεικνύναι καλήν, ἐν μονῃ γὰρ τῃ ψυχῃ καταφαίνεται και τό καλλος καί τό αἰσχρός διό καί μόνος ό σπουδαῖος καλός κάγαθός ὄντως ἐστι.» *Paedag.*, 2, cap. 12.)

que resplandece allí donde habita Dios, aquella hermosura de quien «*el Rey se enamora* [1].»

Exposición de conceptos estéticos propiamente

1 En el *Hexaemeron*, ó colección de Homilías de San Basilio sobre la Creación, se encuentran algunas consideraciones de Física estética, que fueron bellamente traídas á nuestra lengua por Fr. Luis de Granada en la parte primera de su *Introducción del Símbolo de la Fe*, donde asimismo se valió del otro *Hexaemeron* de San Ambrosio y de los sermones de Teodoreto sobre la *Divina Providencia*.

También San Gregorio Nisseno, en el *De hominis opificio*, expone algunas ideas estéticas para mostrar cómo la naturaleza humana conviene con su original y arquetipo y de todas maneras le simboliza y manifiesta.

Merece recuerdo, como imitación cristiana del *Simposion* platónico, el *Convite de las diez vírgenes*, diálogo brillantísimo compuesto por San Metodio, Obispo de Tiro, á fines del siglo III de nuestra era. Cada una de las diez vírgenes que en este *Banquete* intervienen, hace un discurso sobre las excelencias de la virginidad, considerada como la más alta perfección de la naturaleza humana, terminando toda la obra con un himno sublime, en el cual (como dice sin hipérbole Moehler en su *Patrología*) ha derramado el autor todas las magnificencias de la lengua griega. San Metodio es uno de los Padres de la Iglesia griega que tienen más lozanía y brillantez de forma, compitiendo en esto con el mismo Clemente Alejandrino. Quizá Clemente es un espíritu más helénico, al paso que San Metodio ostenta todo el lujo de la imaginación asiática.

Lactancio, en su tratado *De opificio Dei ad Demetrianum* (uno de los primeros ensayos de psicología cristiana), concede grande espacio á la consideración estética en el organismo humano, manifestando un vivo sentimiento de la belleza plástica.

El *Hexaemeron* de San Ambrosio, colección de nueve ser-

dichos, sólo se encuentra en San Agustín y en los libros atribuídos al Areopagita. Uno y otro continúan la tradición platónica. San Agustín había compuesto un libro especial *sobre lo bello;* pero él mismo no le conservaba [1], y sólo pode-

mones imitados en parte de San Basilio y en parte (según refiere San Jerónimo) de libros hoy perdidos de Orígenes y San Hipólito, es el primer ensayo de Física estética en lengua latina, y por sus ejemplos y moralidades sacados de la vida de los animales, influyó mucho en la literatura de la Edad Media.

«San Jerónimo (dice Ebert) es la representación del sabio cristiano, que posee una educación estética y es, al mismo tiempo, el antecesor ó patriarca de los humanistas, á quienes nos hacen recordar muchos rasgos de su vida y escritos; por ejemplo: sus viajes, su extensa correspondencia, sus polémicas encarnizadas...»

Véase especialmente su epístola LXX al orador Magno, justificando las citas que San Jerónimo tomaba de los autores paganos. «Trátase aquí (añade Ebert) de la asimilación por el cristianismo de la cultura filosófica y estética de la antigüedad: San Jerónimo la acepta, pero con las reservas que imponen el cristianismo y la época actual, reservas que han determinado la originalidad de la literatura de la Edad Media. (Compárese con la homilía de San Basilio, sobre la utilidad que puede sacarse de los autores profanos.) El genio cristiano ae une tan estrechamente con la cultura antigua en las cartas de San Jerónimo, que se puede decir que su estilo ofrece ya un carácter moderno.»

1 *¿Quid est enim pulchrum, et quid est pulchritudo? ¿Quid est quod nos allicit et conciliat rebus quas amamus? Nisi enim esset in eis decus et species nullo modo nos ad se moverent. Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esset quasi totum; et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam*

mos conjeturar lo que fué por varios pasajes esparcidos en otras obras suyas, v. gr., las *Confesiones*, el tratado *De vera religione*, el *De musica*, la *Ciudad de Dios*, la *Doctrina cristiana*, etc. Son ideas y fórmulas sueltas, á las cuales es difícil dar enlace. Enseña, v. gr., que la hermosura del cuerpo consiste en la congruencia de las partes, acompañada de cierta suavidad de color [1]. Otras veces da por forma de la belleza la unidad y la integridad *(omnis porro pulchritudinis forma unitas est)* [2]. San Agustín distinguió con claridad

apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calceamentum ad pedem et similia. Et ista consideratio scaturivit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros «de pulchro et apto,» puto duos aut tres. Tu scis, Deus: nam excidit mihi Non enim habemus eos, sed aberraverunt a nobis, nescio quomodo. (*Confess*, lib. IV, cap. XIII.)

1 *Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.* (Ep. 3 *ad Nebridium*.)

El origen inmediato de este concepto, que de San Agustín pasó, como tantas otras cosas, á Santo Tomás, parece que ha de buscarse en las *Cuestiones Tusculanas* de Cicerón (lib. IV, cap XIII, n. 31), donde se define la belleza corpórea: «*Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate.*»

Por lo demás, este concepto era vulgarísimo entre los antiguos: συμμετρία μέρῶν καί μέλῶν μετ' ευχροίας define Clemente Alejandrino la belleza corporal (*Paedag*, 3, c. 11).

2 *In omnibus artibus convenientia placet: qua una salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetit* (*De Vera Religione*, cap. XXX, párr. 55).

varios caracteres de la belleza, incluso el de la armonía *(convenientia, aptum)*, y afirmó que lo bello tenía por sí propio *(per se ipsum)* un valor intrínseco y no dependiente de una relación externa, como lo útil 1. Las criaturas le sirvieron de escala, como al discípulo de Diótima, para levantarse desde la contemplación de la belleza sensible á la belleza inteligible, rastreando en los cuerpos, en las ideas, en los números, el reflejo de la belleza primera 2. En algunas de sus teorías musicales, reviven las concepciones armónicas de los pitagóricos 3. Y sobre todos estos restos de la

1 *Pulchrum per se ipsum consideratur atque laudatur, cui turpe ac deforme contrarium est Aptum vero, cui ex adverso est ineptum, quasi religatum pendet aliunde, nec ex semetipso, sed ex eo cui connectitur judicatur* (Ep. 138 *ad Marcellinum*, II 5).

2 *Ratio sentit nihil aliud sibi placere, quam pulchritudinem, et in pulchritudine figuras, et in figuris dimensiones, et in dimensionibus numeros.* (*De Ordine*, I, 8.) *Haec igitur pulchra numero placent.* (*De Musica*, VI, 13.)

3 Acerca de las teorías musicales de San Agustín, pueden consultarse con fruto unos excelentes estudios de Fr. E. Uriarte, de la Orden de aquel Santo, insertos en la *Revista Agustiniana* de Valladolid, tomos IX, X y XI (1885 y 1886).

Mucho se engañaría el que esperase encontrar en los seis libros *De Musica* de San Agustín un tratado estético. El autor se propuso tratar únicamente del ritmo, reservando para un tratado posterior el estudio de la melodía: «*Initio nostri otii, cum a curis maioribus magisque neccessariis vacabat animus, volui per ista quae a nobis desiderasti, scripta proludere, quando conscripsi de solo ritmo sex libros, et de melo scribere forsitan alios sex fateor disponebam, cum mihi otium futurum*

sabiduría antigua, trabándolos, enlazándolos y vivificándolos, se levanta la idea cristiana, expresada en este apóstrofe de las *Confesiones:* «Ninguna cosa habría bella, si no hubiese recibido de tí la hermosura» *(Nulla essent pulchra, nisi essent abs te)*; lo cual más dogmáticamente repite en otro pasaje: «Toda belleza procede de la belleza suma, que es Dios... Sé muy bien (añade) que

sperabam, sed posteaquam mihi curarum ecclesiasticarum sarcina imposita est, omnes illae deliciae fugere de manibus.» (Ep. 101 *ad Memorium.*)

La Música tiene para San Agustín el valor de una doctrina rítmica general, distinta del arte métrica enseñada por los gramáticos: «*Sed cum videas innumerabilia genera sonorum in quibus certae dimensiones observari possunt, quae genera fatemur Grammaticae disciplinae non esse tribuenda, nonne censes esse aliam aliquam disciplinam, quae quidquid in hujusmodi vocibus sit numerosum artificiosumque contineat?... Nam opinor non tibi novum esse omnipotentiam quandam canendi musis solere concedi. Haec est, nisi fallor, illa quae musica nominatur.*» En otra parte la define: *Scientia bene modulandi*, entendida la palabra *modulación* en su sentido más lato. Esta definición fué repetida hasta la saciedad por los tratadistas posteriores.

El Santo, en su primer libro, emprende mostrar en forma de diálogo, entre Maestro y Discípulo, *primum quid sit modulari, deinde quid sit bene modulari... postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum.* Una cosa es modular; otra, modular bien: sólo la buena modulación pertenece á esta disciplina liberal que llamamos Música: «*Musica est scientia bene movendi; sed quia bene moveri jam dici potest quidquid numerose, servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur; jam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue*

todas las hermosas ideas que desde la mente y alma de los artífices han pasado á comunicarse á las obras exteriores que crean y fabrican las manos artificiosas, dimanan y provienen de aquella soberana hermosura, que es superior á todas las almas, y por la cual mi alma suspira continuamente día y noche. Los mismos artífices que fa-

vocatur: fieri autem potest ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; ut si quis suavissime canens et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire cum res severitatem desiderat, non bene utique numerosa modulatione utitur, id est ea motione quae jam bona est eo quia numerosa est, dici potest male ille, id est incongruenter, utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum: bona verum modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est, ad musicam pertinere arbitranda est.»

San Agustín afirma repetidas veces el carácter científico y especulativo de la Música: *Vides igitur nomen scientiae definitioni pernecessarium.* Tres grados hay para el Santo Doctor en el ejercicio de la Música: el de los cantores que modulan suave y numerosamente, sin reglas de arte, y guiados por un instinto semejante al de los pájaros; el de los tañedores de cítara, flauta ú otro cualquier instrumento, que proceden por razones de arte y no por mera imitación de sonidos, y, finalmente, el de los que poseen la teoría especulativa de la Música, júntenla ó no con la práctica. Esta ciencia es claro que no se adquiere por el sentido del oído, ni por la memoria de los sonidos, ni por el ejercicio, sino que pertenece pura y exclusivamente á la razón. Estos conceptos de San Agustín pasaron sin diferencia notable á San Isidoro, al Venerable Beda y á la mayor parte de los tratadistas de la Edad Media.

Más importancia tiene (aunque no está expuesta en estos

brican y aman estas obras tan delicadas y hermosas, toman y reciben de aquella hermosura suprema el buen gusto, idea y traza de formarlas... [1].»

Quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est. Así venía á decir la estética cristiana su primera y última palabra, de la cual sólo un confuso rumor había llegado á los

libros, sino incidentalmente en las *Confesiones*, X, 33) la doctrina de la correspondencia y conformidad de los modos musicales con los varios afectos de nuestra alma; doctrina que tiene por base otra aún más filosófica, la de un *sentido musical innato* («*sensus musices inest naturae...*» *Natura id fieri puto quae omnibus dedit sensum audiendi quo ista judicantur*).

En el capítulo VI es muy digna de notarse la encarecida recomendación de cultivar el arte por su propia y natural hermosura, y no por miras bastardas de interés ó vanagloria. Para comprender la intensidad con que San Agustin sentía los efectos de la Música, hay que leer algunos pasajes de sus *Confessiones* y el prólogo de las *Enarrationes in Psalmos*, donde la atribuye poder para unir las almas por la consonancia de las voces y variedad concorde de las modulaciones, para ahuyentar á los demonios y atraer á los Angeles, y la llama «escudo en los terrores nocturnos, descanso de las fatigas diarias, amparo y tutela para los niños, ornato para los jóvenes, consuelo para los ancianos, y para las mujeres ocupación la más propia, y, finalmente, ejercicio de espíritus bienaventurados.»

Acerca de las ideas retóricas de San Agustín, véase la tesis de A. Sadous, *Sancti Augustini de Doctrina Christiana libri expenduntur, seu de Rhetorica apud Christianos disquisitio*: París, 1847.

1 Cito por la excelente traducción del P. Ceballos, tan vulgar entre nosotros.

platónicos, entre las nieblas de la gentilidad [1]. Para San Agustín, como para ellos, aunque muchas cosas hermosas sean visibles, no lo es por ningún modo la misma hermosura, propiedad

1 «*Restat voluptas oculorum istorum carnis meae... Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam, teneat eam Deus qui haec fecit, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum, non haec. Et tangunt me vigilantem totis diebus, nec requies ab eis datur mihi, sicut datur a vocibus canoris aliquando ab omnibus in silentio. Ipsa enim regina coelorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus, ubi per diem fuero, multimodo allapsu blanditur mihi aliud agenti et eam non advertenti Insinuat autem se ita vehementer, ut si repente subtrahatur cum desiderio requiratur, et si diu absit, contristat animum. O lux, quam videbat Tobias, cum clausis oculis istis filium docebat vitae viam et ei praeibat pede caritatis nunquam errans! Aut quam videbat Isaac, praegravatis et opertis senectute carneis luminibus, cum filium non agnoscendo benediceret, sed benedicendo agnoscere meruit! Aut quam videbat Jacob! cum et ipse praegrandi aetate captus oculis, in filiis praesignata populi genera, luminoso corde radiavit... Ipsa est lux, una est, et alia non est, et unum omnes qui vident et amant eam. At ista corporalis, de qua loquebar, illecebrosa ac periculosa dulcedine condit vitam saeculi caecis amatoribus. Qui autem de ipsa laudare te norunt, Deus creator omnium, absumunt eam in hymno tuo, non absumuntur ab ea in somno suo. Sic esse cupio... ¡Quam innumerabilia variis artribus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis et hujuscemodi fabricationibus, picturis etiam, diversisque figmentis, atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum! foras sequentes quod faciunt, intus reliquentes a quo facti sunt, et exterminantes quod facti sunt. At ego, Deus meus et decus*

transcendental del ente realísimo [1]. Pero este continuo anhelo á la fuente de eterna vida no arrastra á San Agustín á reprobar como vanidad la hermosura corpórea, antes la reconoce su propia belleza, aunque sea la última: *In suo genere, quamvis extremam*, por más que en otros lugares, usando de la vehemencia del tono oratorio, y atento sobre todo á su fin de moralista cristiano, la llame «belleza mínima, temporal y carnal, que Dios otorga á los malos para que no parezca gran bien á los buenos [2]. Sobre ella pone San Agustín

meum, etiam hinc tibi dico hymnum, et sacrifico laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum, exteriorum operatores et sectatores inde trahunt approbandi modum non autem inde trahunt utendi modum. Et ibi est, et non vident eum, ut non eant longius, et «fortitudinem suam ad te custodiant» nec eam spargant in delitiosas lassitudines.» San Agustín hace después una confesión preciosa que por su mismo candor da doble fuerza al sublime arranque místico que la precede: «*Ego autem haec loquens atque discernens, etiam istis pulchris gressum innecto.*» (*Confess.*, lib. X, cap. XXXIV.) ¡Alma grande y verdaderamente nacida para comprender y sentir toda belleza!

1 *Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo ex qua pulchra sunt quaecumque pulchra sunt nullo modo est visibilis. Item multa utilia visibilia, sed ipsa utilitas, ex qua nobis prosunt quaecumque prosunt, quam divinam Providentiam dicimus, visibilis non est.* (*De diversis quaestionibus* LXXXIII.)

2 *Pulchritudo ima, extrema... Bonum minimum, temporale, carnale, infimum, quod bonum Dei quidem donum est, sed pro-*

la belleza interior, que unas veces define por la justicia, y otras por la virtud inteligible [1]. La mayor parte de los textos suyos que se alegan parecen referirse á esta belleza moral, y sólo tienen sentido dentro de esta idea [2]. Hermoso es para San Agustín «el que es justo, el que no codicia lo

pterea id largitur etiam malis, ne magnum bonum videatur bonis. (De Civitate Dei, lib. XV, cap. XXII.) Pero esta belleza, que es don de Dios, nunca puede ser vana por sí misma, sino por la perversión del sentido de los hombres vanos y carnales, según el mismo Doctor lo aclara: «*Hac ergo perversitate animae quae contingit peccato atque supplicio... quia si vanitantes detrahas qui tanquam prima sectamur extrema, non erit corpus vanitas, sed in suo genere, quamvis extremam, pulchritudinem sine ulle errore monstrabit* » *(De vera Religione*, cap. XXI.) Es más: aun los que parecen amar cosas deformes, no aman realmente la fealdad, sino un grado inferior de hermosura: «*Nam etsi quidam videntur amare deformia... interest tamen quanto minus pulchra sunt quam illa quae pluribus placent. Nam ea neminem amare manifestum est quorum foeditate sensus offenditur.*» *(De Musica*, 6, cap. III, n. 38.)

1 «*¿Quid est autem aliud justitia, cum in nobis est, vel quaelibet virtus qua recte sapienterque vivitur, quam interioris hominis pulchritudo? Et certe secundum hanc pulchritudinem magis quam secundum corpus facti sumus ad imaginem Dei... Profecto ipsius Dei qui nos formavit et reformat ad imaginem suam, non aliqua mole corporea suspicanda est pulchritudo, eoque justorum mentibus credendus est incomparabiliter pulchrior, qui est incomparabiliter justior.*» (Ep. 120 *ad Cossentium.)*

«*Totum quod pulchrum est in anima virtus et sapientia est.*» (In Psalm. 58, serm. I, n. 18.)

2 *Habes duos servos, unum deformem corpore, alium pulcherrimum, sed deformem fidelem, alium infidelem. Dic mihi,*

ajeno, el que reparte su haber con los pobres, el que es de bueno y recto consejo, el que está dispuesto á entregar por la confesión de la verdad

quem plus diligas: et video te amare invisibilia. Quid ergo, quando plus amas servum fidelem, licet corpore deformem, quam pulchrum infidelem errasti, et foeda pulchris praeposuisti... Interrogasti oculos carnis, et quid tibi renuntiaverunt? Iste pulcher est, ille foedus. Repulisti eos, eorum testimonia reprobasti: erexisti oculos cordis in servum fidelem et in servum infidelem: istum invenisti, foedum carne, illum pulchrum sed pronuntiasti et dixisti: Quid fide pulchrius? quid infidelitate deterius?» Con estos textos conviene en lo esencial otro de San Ambrosio (*De Isaac et anima*, cap. VIII): «*Pulchritudo autem animae sincera virtus decus, verior cognitio supernorum.*»

Pero en su obra de *De Officiis* (lib. I, cap. XIX) reconoce expresamente el valor de la hermosura corpórea: «*Nos certe in pulchritudine corporis locum virtutis non ponimus, gratiam tamen non excludimus... Ut enim artifex in materia commodiore melius operari solet, sic verecundia in ipso quoque corporis decore plus eminet.*» Y en el *De bono mortis* (cap. VII), marca con precisión, y siempre con intenciones de moralista, la relación armónica entre el cuerpo y el espíritu: «*Anima in hoc corpore tanquam in fidibus musicis, tamen summis ut ita dicam digitis, velut nervorum sonos ita pulsat carnis istius passiones, ut consonum reddat morum atque virtutum consentientemque concentum, ut in omnibus cogitationibus suis, in omnibus operibus id custodiat, ut omnia consilia et facta sibi concinant. Anima est ergo quae utitur, corpus quod usui est, ac per hoc aliud quod in imperio, aliud quod in ministerio, aliud quod sumus, aliud quod nostrum non est. Si quis animae pulchritudinem diligit, nos diligit: si quis corporis decorem diligit, non ipsum hominem, sed carnis diligit pulchritudinem, quae tamen cito marcescit et defluit.*»

sus miembros al tormento.» Hay, pues, cierta hermosura en la justicia *(quaedam, ergo, est pulchritudo justitiae)*, y ésta es la que amaban los hombres en los mártires, cuando las bestias destrozaban sus miembros [1].

Como el lenguaje filosófico de San Agustín está todavía muy distante de la precisión y del rigor de la Escolástica, y además en ninguna parte ha dado una teoría completa de la belleza, no es fácil deducir de sus palabras si consideraba la hermosura como objeto del amor propiamente

1 *«Habes foris oculos unde videas marmora et aurum: intus est oculus unde videatur pulchritudo justitiae. Si nulla est pulchritudo justitiae, unde amatur justus senex? Quid affert in corpore quod oculos delectet? Curva membra, frontem rugatam, caput canis albatum, imbecillitatem undique querelis plenam. Sed forte quia tuos oculos non delectat senex iste decrepitus, aures tuas delectat: quibus vocibus? quo cantu? etsi forte adolescens bene cantavit, omnia cum aetate defecerunt. An forte sonus verborum ejus delectat aures tuas qui verba vix plene enuntiat lapsis dentibus? Tamen si justus est, si alienum non concupiscit, si de suo quod habet erogat indigentibus, si bene monet et rectum sapit, si integre credit, si paratus est pro fide veritatis etiam ipsa confracta membra impendere. . Unde illum amamus? quid bonum videmus oculi carnis? nihil. Quaedam ergo est pulchritudo justitiae, quam videmus oculo cordis et amamus et exardescimus quam multum dilexerunt homines in ipsis martyribus, quum eorum membra bestiae laniarent Nonne quum sanguis foedaret omnia, quum morsibus belluinis viscera funderentur, non habebant oculi nisi quod horrerent? Quid ibi erat quod amaretur nisi quia erat in illa foeditate dilaniatorum membrorum integra pulchritudo justitiae?»* (Enarrat. in Psalm. 64, n. 8.)

dicho, ó de la inteligencia. Sin embargo, el verbo *amar* vuelve con notable insistencia bajo su pluma. *Amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: num amamus aliquid nisi pulchrum?... Dic, oro te, num possumus amare nisi pulchra?... Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi;* de todo lo cual parece inferirse que San Agustín no distinguía lógicamente el concepto de bien del de belleza, y que consideraba esta última como término de aquella aspiración de la voluntad, que él ha expresado con tan ardorosas y valientes exclamaciones: «Dentro estabas y yo fuera, y allí te buscaba... Conmigo estabas, y yo no estaba contigo, porque me apartaban de tí aquellas cosas que si no existieran en tí, no tendrían existencia [1].»

Sobre toda belleza humana, aun sobre la misma belleza interior, cuya raíz es la justicia, se levanta, en el sistema de San Agustín, la belleza del Dios humanado: «Hermoso como Verbo de Dios, hermoso en el vientre de la Virgen, hermoso en el cielo, hermoso en la tierra, hermoso en

1 *«Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quarebam, et in ista formosa quae fecisti, deformis irruebam. Mecum eras, et tecum non eram. Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent. Vocasti, et clamasti et rupisti surditatem meam. Coruscasti, splenduisti et fugasti caecitatem meam. Fragrasti, et duxi spiritum, et anhelo tibi. Gustavi, et esurio et sitio. Tetigisti me, et exarsi in pacem tuam.» (Confess.*, lib. X, cap. XXVIII.)

los milagros, hermoso en los azotes, hermoso invitando á la vida, hermoso no cuidando de la muerte, hermoso al rendir el alma, hermoso al recobrarla, hermoso en el madero de la cruz, hermoso en el sepulcro, hermoso en el cielo [1].»

Fuera de esta inefable concepción, todo el sistema estético de San Agustín se cifra en esta palabra: *armonía;* armonía en el reposo, armonía en el movimiento. Él ha cristianizado la concordia de los números pitagóricos. ¿Qué es para él el universo sino un *inmenso y perfectísimo canto de inefable modulador?* [2].

Esta nota de armonía supone la de *totalidad sobre el compuesto*, y por eso nos enseña San Agustín que de partes imperfectas puede resultar cierta perfección estética en el conjunto, donde agradan algunos detalles que, mirados aisladamente, nos parecerían defectuosos y hasta feos. Por eso no hemos de considerar en un edificio solamente

1 «*Pulcher Deus, Verbum apud Deum: pulcher in utero Virginis, ubi non amisit divinitatem et sumsit humanitatem: pulcher natus infans... pulcher ergo in coelo, pulcher in terra, pulcher in utero, pulcher in manibus parentum, pulcher in miraculis, pulcher in flagellis, pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem, pulcher deponens animam, pulcher recipiens: pulcher in ligno, pulcher in sepulchro, pulcher in coelo.*» (In Psalm. 44, n. 3.)

2 «...*Donec universa saeculi pulchritudo cujus particulae sunt quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut magnum carmen cujusdam ineffabilis modulatoris excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt.*» (Ep. 138 *ad Marcellinum*, n. 5.)

un ángulo, ni hemos de apreciar sólo por la lindeza de los cabellos la hermosura humana [1].

Y tan allá lleva San Agustín esta doctrina suya de la armonía y conveniencia, que no duda en afirmar que hasta en nuestros mismos vicios no hay cebo mayor ni más poderoso estímulo que nos encadene al deleite sensual (*Nulla foeditate universa creatura maculari permittitur*) que la congruencia y armonía aparentes [2]; ni puede hallarse hombre tan pecador y caído que no guarde en el

1 «*Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat: quia nec in aedificio judicando unum tantum angulum considerare debemus, nec in homine pulchro solum capillos nec in bene pronuntiante solum digitorum motum nec in lunae cursu aliquas tridui tantum figuras. Ista enim, quae propterea sunt infima, quia partibus imperfectis tota perfecta sunt, sive in statu sive in motu pulchra sentiantur, tota consideranda sunt, si recte volumus judicare.*» (*De Vera Relig.*, c. XL, n. 76.)

En el libro *De Ordine* establece una distinción muy profunda entre la belleza del mundo sensible y la del mundo inteligible. En el primero, una parte puede desagradar si no se considera el todo. En el segundo, cada parte, aisladamente considerada, es hermosa y perfecta. *Quod offendit in parte, perspicuum sit homini docto, non ob aliud offendere nisi quia non videtur totum, cui pars illa mirabiliter congruit: in illo vero mundo intelligibili quamlibet partem, tanquam totum, pulchram esse et perfectam.*

2 «*Quid igitur restat unde non possit anima recordar primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest? Ita enim Sapientia Dei pertendit a fine usque ad finem fortiter: ita per hanc summus ille artifex opera sua in*

fondo de su miseria algún rastro y efigie de la belleza y la verdad. Para el doctor hiponense, donde quiera que hay orden, hay belleza, hasta en los infiernos, porque todo orden procede de Dios, y toda naturaleza, por extrema, por ínfima que sea, puede llamarse hermosa en comparación con la nada 1.

Nadie cree hoy en la autenticidad de las obras atribuídas en otras edades á San Dionisio Areopagita; pero el valor propio y la importancia histó-

uuum finem decoris ordinata contexuit: ita illa bonitas a summo usque ad extremum nulli pulchritudini quae ab ipso solo esse posset. invidit ut nemo ab ipsa veritate dejiciatur qui non excipiatur ab aliqua effigie veritatis. Quare in corporis voluptate quid teneor. nihil aliud inveniens quam convenientiam? nam si resistentia pariant dolorem, convenientia pariunt voluptatem. Recognosce igitur quae sit summa convenientia. Noli foras ire: in te ipsum redi: interiore homine habitat veritas.» (*De Vera Relig.*, cap. XXIX, n 72.)

1 «*Defectu autem suo in pulchritudines corruptibiliores, id est poenarum ordinem praecipitatur. Nec miremur quod adhuc pulchritudines nomino: nihil est enim ordinatum quod non sit pulchrum: et sicut ait Apostolus. «omnis ordo a Deo est.» Necesse est autem fateamur meliorem esse hominem plorantem quam laetantem vermiculum. et tamen vermiculi laudem sine ullo mendacio copiose possum dicere, considerans nitorem coloris. figuram teretem corporis, priora cum mediis, media cum posterioribus congruentia, et unitatis appetentia prae suae naturae humilitate servantia: nihil ex una parte formatum quod non ex altera parili dimensione respondeat... Cineris et stercoris laudem verissime atque uberrime plerique dixerunt. Quid ergo mirum est si hominis animam, quae ubicumque sit et qualiscumque sit, omni corpore est melior, dicam pulchre ordina-*

rica que estas obras tienen en los anales de la teología y de la filosofía, han ido creciendo, lejos de menguar, con el transcurso de los siglos. Nadie, á no ser algún eclesiástico francés, empeñado en sostener la autoridad y el crédito de las *Areopagíticas* y las tradiciones dionisianas de su Iglesia, puede tomar por cosa seria la atribución de tales obras al juez ateniense, contemporáneo de los Apóstoles, que oyó á San Pablo anunciar la resurrección y el beneficio de Cristo. Pero no habrá quien con atención recorra estos libros, ya tan poco leídos, sin admirar con su traductor, el mártir arzobispo de París D'Arboy, la sublimidad de la enseñanza que contienen, y lo que valen como cuerpo de doctrina, lo elevado, fervoroso y puro

ri, et de poenis ejus alias pulchritudines fieri... Omnis autem natura, quamvis extrema, quamvis infima in comparatione nihili jure laudatur.» (*De Vera Religione*, cap. XLI, números 77 78.)

Es, sin duda, el mismo sentido con que Clemente Alejandrino dijo en el *Pedagogo* que toda cosa tenía la hermosura que conviene á su naturaleza.

Para terminar lo concerniente á San Agustín, recordaré la invención del nombre de *Philocalia*, que él usa para designar lo que hoy llamamos ciencia estética. (Lib II, Contra *Acad.*, cap 3; *Ret* lib. I, cap. I.) «*Quid est Philosophia? Amor sapientiae. Quid est Philocalia? Amor pulchritudinis. Philocalia et Philosophia prope similiter cognominatae sunt. Si propterea est hoc Philocaliae nomen honorandum qui latine interpretatum amorem significat pulchritudinis, et est vera ac summa Sapientiae pulchritudo, eadem est ipsa in rebus incorporalibus atque summis Philocalia quae et Philosophia.*»

de su teología, la profundidad y audacia de su filosofía, y aun el andar majestuoso y solemne de su dicción y el resplandor platónico de su estilo. *Ave del cielo* le llamó San Juan Crisóstomo, asombrado de lo muy hondamente que desentrañaba el sentido de las Sagradas Escrituras y de la alteza y exactitud con que discurría sobre Dios y su naturaleza y sobre los atributos divinos. Apócrifos y todo, estos libros se remontan á no menor antigüedad que el siglo quinto [1], y por el método y por las divisiones y por la cantera de ideas que contienen, fueron una de las principales bases de la escolástica. A ellos casi exclusivamente se debe el elemento platónico, que es tan fácil discernir en la filosofía de la Edad Media; á ellos la conservación de las antiguas doctrinas del amor y de la hermosura contenidas en el *Fedro*, y en el *Simposio*, y en las *Enéadas*. Nunca son más platónicos y más alejandrinos los doctores de la Edad Media, que cuando comentan al falso Dionisio. Allí bebieron su inspiración, torciéndola unas veces y acrecentándola otras con los raudales de la ciencia cristiana, Escoto Erígena. Gilberto de la Porrée, Juan de Salisbury, Alberto Magno, Santo Tomás y Dionisio Cartujano, de todos los cuales hay ó explanaciones ó glosas á los escritos de este anónimo griego, llamado recientemente por el Abate Uccelli, *el más sublime y el más metafísi-*

1 La primera mención que se encuentra de ellos es en 532. El autor parece contemporáneo de los últimos filósofos de la escuela de Atenas.

co de los Padres. Estos libros son el *De Coelesti Hierarchia*, el *De Ecclesiastica Hierarchia*, el *De divinis nominibus*, el *De Mystica Theologia*, y algunas *Epístolas* 1.

En el *De divinis nominibus* está contenida la teoría estética, que el Areopagita considera, no como ciencia aparte, sino como una derivación de la teoría del bien.

«Los teólogos (dice el pseudo-Areopagita) consideran el bien como cosa hermosa y como hermosura, y como amor y como cosa digna de ser amada, y le dan otros nombres divinos, dignos de aquella suprema hermosura, que es la fuente de todas. En su primera causa, que comprende la universal hermosura, no se dividen ni se distinguen lo bello y la belleza. Pero en las cosas existentes, decimos que es hermoso lo que participa de la hermosura, y llamamos hermosura la que es causa de todo sér hermoso y de todo esplendor y armonía, á la manera de una luz que reparte por todas las criaturas sus rayos, ó de una fuente irres-

1 *Beati Dionysii Areopagitae, Martyris Incliti Athenarum episcopi et Galliarum Apostoli opera... Lugduni, apud Gulielmum Rovillium*, 1572, 16 °, 690 pp. (Van unidas las epístolas de San Ignacio, San Policarpo y San Marcial, y el *Commonitorium* de Vicente Lerinense.)

Œuvres de Saint-Denys l'Aréopagite, traduits du grec; précedées d'une Introduction où l'on discute l'authenticité de ces livres, et où l'on expose la doctrine qu'ils renferment et l'influence qu'ils ont exercé au moyen âge, par l'abbé D'Arboy. . París, 1845, Segnier et Bray.

tañable que comunica á donde quiera sus aguas. Esta hermosura se llama Κάλλος, porque llama hacia sí todas las cosas, congregándolas todas en sí. Y esta belleza es hermosa en todas sus partes; y es más que hermosa, y es hermosa porque es siempre de la misma manera, y ni nace ni muere, ni se aumenta ni se disminuye, ni es en unas partes hermosa y en otras fea, ni hermosa en un tiempo y fea en otro, ni hermosa con relación á unas cosas y fea con relación á otras, ni parece á unos hermosa y á otros fea, sino que ella misma, por sí, y de un modo uniforme, existe siempre hermosa, y contiene en sí de un modo eminente la hermosura de todas las cosas que llamamos hermosas. En esa naturaleza simple y excelente preexistió de un modo causal toda belleza, y de ella han recibido cada cual, según su género, todas las cosas el ser bellas, armónicas y ordenadas, porque dependen del principio transcendental de la belleza, que es causa eficiente y movedora de todas las cosas, á quienes contiene y rige por el vínculo del amor de su hermosura, y es á la vez causa igual de todas ellas, puesto que todo se hace por razón y amor de lo bello. Y es causa ejemplar, porque todo se determina conforme á ella.»

Enseña terminantemente el Areopagita que lo hermoso es la misma cosa que lo bueno, y que no hay criatura que no tenga parte de lo bueno y de lo hermoso, y no aspire á la bondad y á la belleza, de la cual participan hasta las cosas no existentes y sólo posibles. Esta belleza y este bien, cuya realidad objetiva afirmaron por primera vez los pla-

tónicos, residen de un modo sobresubstancial en Dios, y se afirman de él, aunque hagamos abstracción de todas las cosas creadas.

Tal es, en los escritos del Areopagita, la primera constitución algo metódica de la estética cristiana, con formas y tecnicismo platónico. Afirmación de la belleza sobresubtancial como idéntica al bien, y como dechado, prototipo y ejemplar de las cosas creadas; y este arquetipo, no en la nebulosa región de las *ideas* académicas, sino predicándose de Dios, como se predican la verdad y el bien [1].

1 A falta del texto griego del Areopagita, que no tengo á mano, copio el texto latino, sobre el cual recayeron los comentarios de los Escolásticos: «*Hoc summum bonum laudatur a Theologis et ut pulchrum et ut pulchritudo, ut amor et quod amandum est, et aliis divinis nominibus, quae digna sunt pulchritudine, quae effectrix est pulchritudinis et venusta est. Pulchrum autem et pulchritudo dividenda distinguendaque non sunt in causa quae uno comprehendit omnia. Haec enim in iis quidem quae sunt omnibus, in qualitates quae recipiuntur, et in ea quae illas capiunt dividentes, pulchrum quidem dicimus esse eum qui praeditus est pulchritudine: pulchritudinem autem eius, quod causa est omnium quae pulchra sunt et pulchritudinem efficit. Quod autem pulchrum essentias superat, pulchritudo quidem dicitur ex pulchritudine quae ab eo cum iis quae sunt omnibus pro captu cuiusque communicatur, et quod omnium concinnitatis et splendoris causa sit, quae lucis instar omnibus impertiat pulchritudinis effectrices primi radii effusiones, quodque ad se* «Καλεῖ» *id est vocet omnia, ex quo* «Κάλλος,» *id est pulchritudo dicitur, et tota in totis se colligat. Pulchrum autem appellatur ex eo quod omni ex parte pulchrum sit, et plus quam*

La confusión, visible en el Areopagita, entre los conceptos de hermosura y de bien, ya identificados ó no bien discernidos muchas veces por los platónicos, desaparece ó se va aclarando en la escolástica de la Edad Media, principalmente en Santo Tomás. Con declarar que el bien y la belleza, aunque sean una misma cosa en el sujeto, se distinguen *racionalmente*, quedaba de hecho consolidada la independencia de la estética como ciencia distinta de la ética. Increíble parece que algunos modernos, que se dicen tomistas, y especialmente un jesuita alemán, cuyo libro corre con injusto aplauso en nuestras escuelas, hayan mostrado tanto empeño en volver á embrollar lo que Santo Tomás tan admirablemente distinguió, y

pulchrum, sitque pulchrum quod eodem modo semper se habet, ita ut nec oriatur, nec intereat, nec augeatur, neque minuatur, nec partim pulchrum, partim turpe sit, neque hoc tempore pulchrum sit, illo non item: nec ad hoc quidem pulchrum sit, ad illud autem turpe: nec quod hîc quidem pulchrum sit illic non item: nec quod aliquibus pulchrum sit, nonnullis autem non pulchrum, sed quod ipsum per se, secum unius modi pulchrum sit semper, quodque omnium quae pulchra sunt, primam pulchritudinem eximie in se prae omnibus contineat. In simplici enim praestantique omnium quae pulchra sunt natura, pulchritudo omnis et quidquid est, uno modo ante causae vi ac nomine constitit. Ab hoc ipso quod pulchrum est, habent, pro suo quidque captu, ut pulchra sint omnia, eoque quod pulchrum est, cohaerentiae omnium contrahuntur, amicitiae, societates, atque eo quod pulchrum est, conjuncta sunt unumque factum omnia. Principium est etiam id quod pulchrum ut causa efficiens, et motum affert rebus omnibus, easque continet pulchritudinis suae amore, ut causa perfi-

hayan pretendido escudar con el nombre del Santo ciertas especulaciones sentimentales, reducidas, en último término, á confundir lo bello con lo amable, y á atribuir á la voluntad lo que el gran maestro dominico atribuye tan claramente á la potencia cognoscitiva.

Santo Tomás no es autor de estética, en el riguroso sentido de la palabra, y tiene mucho de aventurado y temerario el fervor de sus discípulos por convertirle en maestro de filosofía del arte, cuando casi ninguna de las cuestiones que hoy plantea esta ciencia, y que tanto influyen en la técnica, están resueltas ni indicadas siquiera en sus libros. Hay más: si se exceptúa el comentario sobre el Areopagita, Santo Tomás no ha tratado nunca

ciens, eius enim quod pulchrum est causa fiunt omnia, et exemplaris, quod ex eo omnia definiantur. Itaque pulchrum idem est quod bonum, quia pulchrum et bonum quavis de causa omnia expetunt, nec quicquam est eorum quae sunt, quod boni et eius quod pulchrum est, non sit particeps. Nec vero hoc dubitabimus dicere, id etiam quod non est, particeps esse pulchri et boni. Tum enim denique est ipsum quod pulchrum est ac bonum, cum in Deo omnium rerum negatione atque detractatione, modo quodam qui essentias superat, ornatur laudibus. Hoc autem unum et bonum et pulchrum, unius vi ac nomine omnium multorum et pulchrorum causa est et bonorum.» (Cap. IV, *De bono, luce, pulchro, amore*.)

Este brillante pasaje, sembrado, como se ve, no ya de conceptos platónicos, sino de frases literalmente tomadas del razonamiento de Diótima, puede pasar por la más cabal expresión de la estética platónico-cristiana. El P. Nieremberg lo comenta admirablemente en el cap. XVII, lib. I de su tratado *De la Hermosura de Dios.*

directamente ninguna cuestión de metafísica de lo bello, aunque por incidencia, y al hablar de lo *honesto* y procurar discernirlo de otras nociones afines, derrame luz esplendorosísima sobre el primero y capital de sus problemas.

Para llegar á entender algo del pensamiento del egregio Doctor, es muy buen camino dejar aparte las extrañas derivaciones y consecuencias que sacan de él los escolásticos modernos, teólogos peritísimos sin duda, pero ajenos los más de ellos al arte. Formaría muy errada idea de las ideas de Santo Tomás sobre la belleza, quien las conociese sólo por la interpretación de Jungmann, v. gr. No me lisonjeo yo de acertar á exponerlas, porque el tecnicismo escolástico presenta enormes dificultades para los que nos hemos educado en otro estilo filosófico; pero tengo la esperanza de no torcerle ni alterarle, en apoyo de ningún sistema. Por ahora seré mero expositor [1].

Pregunta Santo Tomás en la 2.ª 2.ae, cuestión 145, *De honestate*, art. 2.º, si lo *honesto* es lo mismo que lo *hermoso*. Parece que no, porque la ra-

1 La edición de la *Summa* que manejo siempre es la que lleva por señas de impresión: *S. Thomae Aquinatis Summa Theologica diligenter emendata, Nicolai, Sylvii, Billuarti et C. J. Driux, notis ornata Barri-Duci, ex tipys RR. PP. Celestinorum Ludovici Guérin, editoris successorum, 1874.*

Véase además:

Del bello questione inedita di S. Tommaso d'Aquino con notizie storico-critiche de'codici... Napoli (articoli estratti dalla Raccolta religiosa La Scienza e la Fede), 1869, 4.º, 70 páginas

zón de lo honesto se toma del apetito, y lo hermoso es lo que se apetece por sí. Al contrario, lo bello mira más bien á la potencia cognoscitiva. Además, la hermosura requiere cierta claridad, la cual pertenece á la razón de gloria, al paso que lo honesto dice relación de honor. Siendo, pues, cosas diferentes entre sí el honor y la gloria, parece que también lo son lo honesto y lo hermoso. Además, lo honesto es conforme á la virtud, y, por el contrario, hay cierto género de hermosura que se opone á ella; y así dice el Profeta Ezequiel: *Habens fiduciam in pulchritudine tua, fornicata es in nomine tuo*. Contra esto pueden alegarse aquellas palabras del Apóstol (I Cor., XII, 23): *Quae inhonesta sunt nostra, abundantiorem honestatem habent: honesta autem nostra nullius egent*. Parece, pues, que lo honesto y lo hermoso no son la misma cosa; pero á esto se responde, conforme á la autoridad del Areopagita (en el libro *De divinis nominibus*), que para la razón de lo hermoso han de concurrir la claridad y la debida proporción. Por ejemplo, la hermosura corporal estriba en tener el hombre los miembros bien proporcionados, añadiéndose á esto la conveniente claridad de color. Y del mismo modo, la belleza espiritual se funda en que la conversación del hombre, ó su acción, sea bien proporcionada, conforme á la espiritual claridad de la razón. Todo esto pertenece á la razón de lo honesto, que, como en otra parte explica Santo Tomás, es la misma que la virtud, la cual, conforme á la razón, rige y modera las cosas humanas. De donde se infiere que lo hones-

to no es cosa distinta de la hermosura espiritual. Así San Agustín (*Quaest.*, lib. LXXXIII, quaest. 30) entiende por honesta la hermosura inteligible, que más propiamente se llama espiritual; y luego añade que hay muchas hermosuras visibles que con menos propiedad se llaman honestas [1].

A lo primero se ha de responder que el objeto que mueve el apetito es el bien aprehendido; pero también la hermosura que aparece en el mismo acto de la aprehensión, se toma en concepto de

1 «*Ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio. Dicit enim* (Dionysius) *quod Deus dicitur pulchrer, sicut universorum consonantia, et claritatis causa. Unde et pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem. Hoc autem pertinet ad rationem honesti, quod diximus idem esse virtuti quae secundum rationem moderatur omnes res humanas. Et ideo «honestum» est idem «spirituali decori.» Unde Aug. dicit in lib. 83, q. 30... «Honestum voco intelligibilem pulchritudinem quam spiritualem nos proprie dicimus » Et postea subdit quod «multa sont pulchra visibilia quae minus proprie honesta appellantur.»* Los conceptos de claridad y debida proporción se repiten en otras cuestiones de la *Summa: «Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio. Quae enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.»* (1.ª Prim. q. 39, art. 8.º)

Es idea profundísima de Santo Tomás la comparación de la categoria de belleza con las propiedades del Verbo Divino: «*Species autem sive pulchritudo habet similitudinem cum pro-*

bien y de cosa conveniente, y por eso enseña San Dionisio que para nosotros es tan amable lo hermoso como lo bueno. De aquí resulta que la misma honestidad, en cuanto tiene espiritual hermosura, se hace apetecible. Por eso dicen Tulio y Platón que si pudiéramos contemplar con los ojos corporales la forma, y, por decirlo así, el semblante de lo honesto, encendería en nosotros ardentísimos amores, que nos excitasen á la sabiduría [1].

A lo segundo se ha de responder que la gloria es un efecto del honor, por cuanto todo lo que es honrado ó alabado, resulta esclarecido á los ojos de los demás hombres. Así como lo honorífico y lo glorioso son una misma cosa, así también lo son lo honesto y lo hermoso.

A lo tercero se ha de responder que esta obje-

prii Filii... Quantum vero ad secundum convenit cum proprio Filii, in quantum est imago expressa Patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.» (En la misma cuestión.)

Esta última sentencia legitima admirablemente las representaciones artísticas de lo feo, y el valor estético de la expresión, independientemente de la cosa expresada.

1 «*Ad primum ergo dicendum, quod objetum movens appetitum est bonum apprehensum. Quod autem in ipsa apprehensione apparet decorum, accipitur ut conveniens et bonum. Et ideo dicit Dion. de div. nom... quod «omnibus est pulchrum et bonum amabile» Unde et ipsum honestum, secundum quod habet spiritualem decorem, affectibile redditur. Unde et Tullius dicit in I. de officiis: Formam ipsam et tanquam faciem honesti vides, quae si oculis cerneretur, mirabiles amores, ut ait Plato, excitaret sapientiae.*»

ción se toma de la hermosura corporal, y sólo es aplicable á ella, aunque pueda decirse que también por amor á la belleza espiritual peca alguno, especialmente en cuanto se ensoberbece de la misma honestidad, conforme á lo que dice Ezequiel (XXVIII, 17): *Elevatum est cor tuum in decore tuo, perdidisti sapientiam tuam in decore tuo.*

En la cuestión 18, *de vita contemplativa*, vuelve á afirmar el Santo que la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción, y que una y otra tienen su raíz en la razón, á la cual pertenece la luz manifestante y el ordenar en las otras cosas la proporción debida. Por eso en la vida contemplativa, que consiste en un acto de razón, se encuentra por sí y esencialmente la hermosura; y en las virtudes morales se encuentra la hermosura por participación, es á saber, en cuanto participan del orden de la razón, y principalmente en la templanza, que reprime la concupiscencia, obscurecedora de la lumbre de la razón [1]. La vida contemplativa es, pues, *especiosa* en el ánimo. Y esto se significa en las Sagradas Escrituras por

1 *«Ad tertium dicendum quod pulchritudo... consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur: ad quam pertinent et lumen manifestans et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo... In virtutibus autem moralibus invenitur pulchritudo participative, in quantum scilicet participant ordinem rationis, et praecipue in temperantia quae reprimit concupiscentias maxime lumen rationis obscurantes.»* (1.ª *Secundae*, q. 182, art. 2.º, ad. 3.)

Raquel, de la cual dice el *Génesis* (29), que era *pulchra facie.*

En la primera parte, cuestión 5.ª, art. 4.º, con ocasión de investigar *si el fin tiene razón de causa final*, discute el Santo aquel texto, ya alegado, del falso Areopagita, conforme al cual lo bueno es alabado como hermoso. Pero es así que lo honesto importa razón de causa final; luego lo bello parece que ha de tener también razón de causa final, y no formal.

A esto responde Santo Tomás que *lo hermoso y lo bueno son una misma cosa en el sujeto*, porque se fundan sobre la misma base, es decir, sobre la forma, y por eso lo bueno es alabado como hermoso; *pero que racionalmente difieren. El bien, propiamente hablando, dice relación al apetito*, siendo el bien lo que todas las cosas apetecen, *y por eso tiene razón de fin*, porque el apetito es el movimiento hacia la cosa. *Al contrario: lo hermoso se refiere á la facultad cognoscitiva*, y *así llamamos cosas hermosas las que vistas agradan*, y lo bello consiste en la debida proporción, deleitándose el sentido en las cosas debidamente proporcionadas, como semejantes á él mismo, por ser también el sentido cierta manera de razón en donde brilla la virtud cognoscitiva. Y como el conocimiento se hace por asimilación, y la asimilación se refiere principalmente á la forma, resulta de aquí que *lo hermoso pertenece á la razón de causa formal* [1].

1 *«Ad primum ergo dicendum, quod pulchrum et bonum in*

En la cuestión 27, art. 1.º de la *Prim. Sec.*, se pregunta si el bien es la única causa del amor. Santo Tomás responde que sí, á pesar de la opinión del Areopagita, según el cual, no sólo lo bueno, sino también lo hermoso, es amable. A esto responde el Santo, lo mismo que en la cuestión anterior, que lo hermoso se diferencia racionalmente de lo bueno, por ser propio de la naturaleza del bien el que sólo en *su posesión* se aquiete el apetito. Por el contrario: á la razón de lo hermoso pertenece el que baste *su aspecto* ó conocimiento para aquietar el apetito. Los sentidos que de un modo más principal dicen relación á la hermosura, son los que propiamente se llaman cognoscitivos, es decir, la vista y el oído, los cuales más inmediatamente dependen de la razón. Así llamamos hermosas las cosas visibles, y hermosos también los sonidos. Pero en las sensaciones de los otros sentidos no usamos del nombre de hermosura, y no llamamos bellos ni los sa-

subjecto quidem sunt idem; quippe super eandem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum: sed ratione differunt: nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt: et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent: unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva: et quia cognitio fit per assimilationem, assimilatio autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.»

bores ni los olores. De aquí resulta claro que ***la belleza añade á la bondad algún carácter perteneciente á la facultad cognoscitiva***, debiendo llamarse ***bien*** lo que simplemente agrada al apetito, y ***hermoso*** aquello cuya simple aprehensión ó percepción agrada [1].

La doctrina de Santo Tomás acerca de la belleza se resume, pues, en tres conclusiones fundamentales. Primera, diferencia racional entre el bien y la hermosura, en cuanto el uno se refiere principalmente á la facultad apetitiva, y la otra á la potencia cognoscitiva: el primero á la voluntad, la segunda al entendimiento. Segunda, el bien es causa final; lo hermoso causa formal. Tercera, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

Veamos ahora la teoría acerca del arte.

En la *Prima Sec.*, quaest. 57, art. 3.º, pregunta el Angélico Doctor si el hábito intelectual que

1 «*Ad tertium dicendum, quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus adspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes. Dicimus enim «pulchra visibilia» et «pulchros sonos». In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis. Non enim dicimus «pulchros sapores» aut «odores.» Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam: ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet.*»

es arte puede llamarse también virtud, y se propone él mismo la siguiente objeción: «Parece que el arte no es virtud intelectual, porque de la virtud no usa mal ninguno, y, al contrario, algunos artífices pueden obrar mal, sin contradecir á la disciplina de su arte; luego el arte no es virtud. Además, las artes liberales son más excelentes que las artes mecánicas, porque las artes mecánicas son prácticas y las artes liberales son especulativas. Si el arte fuese una virtud intelectual, debería contarse entre las virtudes especulativas; pero vemos que el filósofo (es decir, Aristóteles) (*Etica*, lib. VI, capítulos III y IV), dice que el arte es virtud; aunque no le cuenta, sin embargo, entre las virtudes especulativas, de quienes es sujeto la parte científica del alma.»

A lo primero se responde que el arte no es más que la *razón recta de alguna obra factible* [1], y que *el bien de esta obra no consiste en que sea afectado de cierto modo el apetito humano, sino en que la obra hecha por arte sea en sí misma buena. No pertenece á los méritos del artífice, en cuanto artífice, la voluntad buena ó mala con que hace la obra, sino cómo es la misma obra que hace.* Así, pues, propiamente hablando, *el arte es un hábito operativo ó práctico.* Y, sin embargo, *en algo conviene con los hábitos especulativos, porque también pertenece á los mismos hábitos especulativos lo que vale en sí misma la cosa que se considera, independientemente de la*

1 *Ratio recta aliquorum operum faciendorum*

relación que tiene el apetito humano con ella. A la manera que cuando el geómetra investiga la verdad, poco importa cuál sea su disposición en la parte afectiva, sea ésta alegre ó triste; tampoco importa mucho en el artífice. Y de este modo, el arte tiene razón de virtud, lo mismo que el hábito especulativo.

Y ha de añadirse que, cuando alguno que posee un arte obra un artificio malo, esto no es resultado del arte, sino más bien contra el arte, así como cuando alguien, sabiendo la verdad, miente, lo que dice no es según la ciencia, sino contra la ciencia. El arte, lo mismo que la ciencia, se refiere siempre al bien, y por eso se le llama virtud. Pero en una cosa difiere de la perfecta razón de virtud, en cuanto el mismo arte no hace el buen uso, sino que para esto se requiere alguna otra condición más, aunque tampoco puede haber buen uso sin arte.

Ha de añadirse también que en las mismas ciencias especulativas hay algo á modo de arte, v. gr., la construcción del silogismo, ó de la oración congrua, ó la obra de contar ó de medir [1]. Por eso los hábitos especulativos que se ordenan á obras de esta especie, se llaman por alguna similitud artes, es á saber, artes liberales, á diferencia de aquellas otras que se ordenan para las obras del cuerpo, y que son en cierto modo serviles, en

1 De aquí el nombre de *artes* dado en la enseñanza antigua á la Gramática, á la Retórica, á la Aritmética y á la Geometría.

cuanto el cuerpo está servilmente sujeto al alma, y el hombre sólo por el alma es libre. Pero las ciencias que no se ordenan á ninguna obra de este género, se llaman simplemente ciencias y no artes. Y no porque las artes liberales sean más nobles, les conviene mejor la razón de arte.

En el art. 4.º pregunta el Santo si la prudencia es virtud distinta del arte, y procede de esta manera: «Parece que la prudencia no es virtud distinta del arte, porque el arte es la *razón recta de algunas obras* Pero el diverso género de obras no hace que algunas cosas pierdan la razón de arte, puesto que hay artes diversas para diversas obras.»

A esto se responde que donde se encuentra diversa razón de virtud, allí conviene distinguir las virtudes. Hemos dicho antes que algún hábito tiene razón de virtud, solamente porque tiene la potencia de ejecutar una obra buena; al paso que otros hábitos, no sólo tienen la potencia, sino que también la usan. El arte, pues, tiene tan sólo la facultad de la obra buena, porque no mira al apetito; pero la prudencia, no sólo tiene la facultad de la obra buena, sino también el uso, porque mira al apetito, como presuponiendo su rectitud. Y la razón de esta diferencia está en que el arte es la recta razón de las cosas factibles *(factibilium)*, y la prudencia es la recta razón de las cosas ejecutables *(agibilium)*. Difieren el *facere*, y el *agere*, en que, como dice Aristóteles *(Metaph.*, libro IX), *facere* es un acto transitivo á la materia exterior, v. gr., el edificio y otras cosas seme-

jantes; y *agere* es un acto que permanece y termina en el mismo agente, como el ver, el querer, etc. La prudencia tiene con los actos humanos que consisten en usar de las potencias y de los hábitos, la misma relación que tienen las artes con las operaciones exteriores, en cuanto una y otra son razón perfecta respecto de aquellas cosas á quienes se comparan.

Pero al fin la cosa artificiada no es el bien del apetito humano, sino el bien de la misma obra artificial, y por eso el arte no presupone el apetito recto. Y así es más alabado el artífice que voluntariamente yerra que el que yerra contra su voluntad y propósito; aunque es más contra la prudencia pecar queriendo que no queriendo. *Lo recto de la voluntad pertenece á la razón de prudencia, pero no á la razón de arte.*

En el art. 5.° enseña Santo Tomás que *el bien del arte se ha de considerar, no en el mismo artífice, sino más bien en lo artificiado; porque el acto que pasa á la materia exterior, no es la perfección del que lo hace, sino la perfección de la cosa hecha. Por eso no se requiere para el arte que el artífice obre bien, sino que haga una obra buena.* Pero se requiere que el mismo artificio obre bien, v. gr., que el cuchillo ó la sierra corten bien. El arte no es necesario para que viva bien el mismo artífice, sino solamente para que haga bien la obra artificiada; al paso que la prudencia es necesaria á los hombres para vivir bien.

De todos éstos y otros razonamientos más, infiere Santo Tomás que la prudencia es virtud in-

telectual distinta del arte. Las virtudes intelectuales en su sistema parecen ser cinco: sabiduría, ciencia, entendimiento, arte y prudencia.

La concepción de la idea ó ejemplar de la obra artística, viene á ser en el sistema tomista una especie de platonismo mitigado. En cualquier artífice preexiste la razón de las cosas que se constituyen por el arte; en todo gobernante ha de preexistir la razón del orden. Y así como la razón de las cosas que se han de hacer por el arte, se llama idea ó ejemplar de la cosa artificiada, así también la razón del orden. Dios, por su sabiduría, es el creador de todas las cosas, con las cuales tiene la misma relación que el artífice con sus artefactos. Y como la divina sabiduría, en cuanto ha creado todas las cosas, tiene razón de arte, ó de ejemplar, ó de idea, así la razón de la divina sabiduría, que mueve todas las cosas á su debido fin, debe considerarse como ley (Quaest. 93, art. 1.º, 1.ª 2.ae)

La forma artificial es la semejanza del último efecto al cual se dirige la intención del artífice, á la manera que la forma del arte en la mente del arquitecto es principalmente la forma de la casa edificada, y es, de un modo secundario, la forma de la edificación.

La sabiduría, la ciencia y el entendimiento son virtudes intelectuales que versan acerca de lo necesario; el arte y la prudencia convienen en referirse á lo contingente.

La idea fundamental del Santo, la que da más precio á lo que podemos llamar, no su sistema, sino sus ideas estéticas, es la separación profunda

que donde quiera establece entre el arte y las demás virtudes intelectuales, mostrando que el arte no implica la rectitud del apetito, y que por eso, para usar rectamente de él, se requiere otra virtud distinta de la virtud moral. Ni indica jamás que el arte tenga otro fin inmediato que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo, que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como á sus discípulos el concepto de *forma sin uso*, que después de la crítica kantiana venimos aplicando á la forma artística. Dice (en la 2.ª Sec., cuest. 47, art. 4.º) que toda aplicación de la razón recta á algo factible corresponde al arte; pero que á la prudencia sólo pertenece la aplicación de la razón recta á aquellas cosas en las cuales cabe deliberación, es decir, aquéllas en que no hay camino determinado y seguro para llegar al fin. Y como la razón especulativa realiza alguna obra de arte, v. gr., el silogismo y las proposiciones, procediendo en ellas según cierto y determinado método, resulta de aquí que, respecto de estas cosas, puede alabarse la razón de arte, pero no la razón de prudencia, y que puede darse algún arte especulativo, pero no alguna prudencia especulativa.

Con ocasión de preguntar (1.ª Sec., cuest. 58, art. 5.º) si la virtud intelectual puede existir sin la moral, enseña el Angel de las Escuelas que, para juzgar buenos ó malos los principios artificiales, no atendemos á la disposición de nuestro apetito, ni los consideramos como fines, y por eso el arte no requiere la virtud de perfeccionar el

apetito, del modo que la requiere la prudencia.

Santo Tomás no admite el término de *creación* aplicado á las obras de arte, porque la forma preexiste en la materia en potencia (parte 1.ª, cuestión 45, art. 8.º) La operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación (1.ª, cuest. 45). El arte no puede inducir una forma substancial, sino por virtud de la naturaleza (2.ª 2.ae, cuest. 77, art. 2.º) Todas las formas artificiales son formas accidentales, y el arte no puede producir forma alguna verdaderamente substancial.

Las formas artificiales (según leemos en la 2.ª 2.ae, cuest. 96, art. 2.º) no son otras que la composición, el orden y la figura. Es doctrina de Aristóteles.

La razón procede de distinto modo en las obras artificiales y en las morales: en las artificiales, se ordena á un fin particular excogitado por ella misma; en las morales, se ordena al fin común de toda la vida. Pero todo fin particular se ordena siempre, y en último término, al fin común. En el arte se peca, pues, de dos modos: ó por desviación del fin particular que se propone el artífice, y éste es pecado propio del arte, ó por desviación del fin común, del fin humano, lo cual propiamente no es pecado del artífice en cuanto artífice, sino en cuanto hombre, al paso que en el primer ejemplo es culpable sólo en cuanto artífice.

Recientemente ha aparecido un opúsculo inédito de Santo Tomás, que arroja nueva luz sobre sus ideas estéticas. El Dr. Pedro Antonio Uccelli,

infatigable rebuscador de autógrafos de aquel Santo, encontró el año 1869, en la Biblioteca Nacional de Nápoles, un comentario inédito de los libros *De divinis nominibus* del falso Areopagita, obra que fué interpretada á porfía por los más famosos doctores de la Edad Media, como Scoto Erígena, Alberto Magno y otros.

Por graves indicios, que sería largo exponer aquí, quiere probar Uccelli (y, á nuestro entender, lo prueba) que este comentario, distinto del que anda impreso en las obras del Santo, es trabajo suyo genuíno, aunque pudiera inducir á sospechar lo contrario y á tenerle por obra del maestro de Santo Tomás, Alberto Magno, el encontrarse ya impresos, entre las obras de éste (tomo III de la edición de Lyon), los comentarios á los otros tres libros de San Dionisio. El códice parece autógrafo de Santo Tomás, y las enmiendas é interlíneas, y las adiciones del margen, excluyen la suposición de que sean apuntes de cátedra, tomados por el Santo Doctor de las explicaciones de su maestro. Otro códice del siglo XIV, copia elegante, pero incorrecta, de la Biblioteca Vaticana, presenta el comentario sobre el libro *De divinis nominibus* como anónimo, y los otros como obra de Santo Tomás.

Si la identidad de la doctrina es prueba bastante fuerte para resolver esta cuestión, nadie dudará que nos encontramos en presencia de un texto inédito de Santo Tomás. Así lo ha probado el profesor Signoriello, comparando las ideas de este comentario, del cual ha impreso Uccelli toda la

parte relativa á la belleza, con las luces que sobre el mismo asunto esparció el Angélico Doctor en otras obras suyas, y principalmente en el gran monumento de la *Summa*. Mi lector conoce ya las doctrinas del falso Dionisio acerca de la hermosura; sobre ellas ha especulado Santo Tomás, separándose en cosas muy esenciales del texto que comenta. Indicaré sólo las principales ideas del comentador, que, según su costumbre en otras explanaciones y glosas suyas, empieza por dividir el texto, junta luego los miembros dispersos, hace la paráfrasis, y, finalmente, da la solución de las dudas y cuestiones particulares que pueden surgir del texto comentado 1.

1 Siendo este comentario la exposición más metódica que Santo Tomás nos ha dejado de sus ideas estéticas, conviene reproducir íntegramente los principales pasajes:

«*Circa primum sic proceditur Videtur quod prius determinandum esset de diligibili quam de pulchro. Simplex est enim ante compositum: sed pulchrum habet intentionem compositam, quia sicut dicitur infra in littera ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum diligibile autem habet intentionem simplicem: ergo prius esset determinandum de diligibili quam de pulchro.*

»*Ad idem: quod se habet ex additione ad alterum posterius est, sicut homo ad animal; sed honestum addit super bonum et terum pulchrum super honestum, ut infra patebit: ergo pulchrum est posterius bono. Diligibile autem dicit ipsum bonum, ergo prius debuit determinari de diligibili quam de pulchro. «Solutio.» Dicendum quod ea de quibus intendit determinare in opposito Dionysius, sunt quaedam processiones divinae, id est quaedam bona procedentia a Deo in creaturis, quibus proficiuntur in divinam assimilationem, cum procedunt formali processio-*

Empieza por preguntar cuál es la razón de haber el Areopagita tratado primero de lo hermoso que de lo amable ó bueno, siendo así que lo hermoso añade alguna calidad sobre lo bueno. Y responde que, entre los bienes que proceden de Dios á las criaturas, hay cierto orden que debe

ne... Et ideo secundum ordinem processionis debet attendi ordo istorum de quibus hic agitur. Prima autem processio, quae est in mente est secundum apprehensionem veri, deinde illud verum excandescit ac accipitur in ratione boni, et sic deinde movetur desiderium ad ipsum; oportet enim motum desiderii accendere duplicem apprehensionem, unam quae est in intellectu speculativo quae est ibsius verbi absolute: alteram autem quae est in intellectu practico per extensionem de vero in ratione boni, et tunc primo erit motus desiderii ad bonum... Igitur ipsi vero absolute respondet processio luminis, apprehensioni autem veri secundum quod habet rationem boni respondet processio pulchri, motui vero desiderii respondet processio diligibilis et ideo primo de lumine, secundo de pulchro, et tertio de diligibili erit dicendum.

»Ad primum ergo dicendum quod licet simplex sit ante compositum quantum ad ordinem rei nihil tamen prohibet compositum, secundum quod accipitur in ratione veri, antecedere simplex quod accipitur in ratione boni tantum secundum motum desiderii quantum ad ordinem processionum in animam.......

....

»Circa secundum sic proceditur Videtur enim quod pulchrum sit idem quod honestum. Dionysius infra dicit quod pulchrum est idem bono: non est autem idem bono utili, quia utile non est finis sicut pulchrum nec iterum bono delectabili quod frequenter turpe est, ergo cum bonum tripliciter tantum dicatur, relinquitur quod sit idem bono quod est honestum. Ad idem pulchritudo corporalis consistit in corporum commensuratione, sed animae

observarse cuando de ellos se trata. La primera *procesión formal* que se verifica en el entendimiento es la aprehensión de la verdad; después, lo que se conoce como verdadero enciende la voluntad y se recibe como bueno y mueve al deseo á dirigirse hacia ello, porque necesariamente el

compositio consistit in modo virtutis; ergo in virtute consistit spiritualis pulchritudo; virtus autem est species honesti, secundum Tullium, ergo pulchrum est idem honesto.

....

»Ad oppositum: quorum opposita differunt ipsa quoque differunt. sed oppositum pulchri est turpe honesti autem malum, et haec differunt: ergo pulchrum et honestum differunt... Ad idem: quaecumque separantur secundum esse sunt etiam separabilia secundum essentiam; sed pulchrum separatur ab honesto secundum esse. Potest enim aliquando esse pulchrum sine bono, sicut dicitur in «Proverb.:» fallax gratia et vana est pulchritudo: ergo sunt diversa secundum essentiam. «Solutio.» Dicendum quod pulchrum in ratione sui plura concludit: scilicet splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata. hoc est quasi differens a specifica complens rationem pulchri. Secundum est quod trahit ad se desiderium, et hoc habet in quantum est bonum et finis. Tertium est quod congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cuius resplendentia facit pulchrum. Quartum est ipsius pulchritudinis primae quae per essentiam suam causa est pulchritudinis, scilicet omnem pulchritudinem facere. Quantum igitur ad primum separatur ratio pulchri a ratione honesti et boni: quantum vero ad secundum. non separantur aliquo modo, quia illud accedit pulchro secundum quod est in eodem subjecto in quo est bonum: quantum vero ad tertium, convenit quidem quantum ad subjectum, quia et pulchro et bono accidit secundum

movimiento del deseo enciende una aprehensión doble, una en el entendimiento especulativo, otra en el entendimiento práctico. Á la verdad absoluta responde la procesión de la luz (intelectual); á la aprehensión de lo verdadero, en cuanto tiene

est forma utriusque. Omnis enim cognitio pertinet ad formam; quae est determinans materiae potentiarum multiplicitatem; differt autem ratione, quia secundum quod forma est finis materiae, sic bonum accipit rationem congregandi. Secundum autem quod resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi. Sic igitur dicimus quod pulchrum et honestum sunt idem in subjecto. Differunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones; honesti autem ratio consistit in hoc quod trahit ad se desiderium: decus vero dicitur secundum proportionem potentiae ad actum.......................................

»Addit pulchrum differentiam quandam quam complet rationem ipsius.

»Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchrum sit idem honesto, non tamen oportet quod secundum rationem, sed subjecto tantum.

»Ad tertium dicendum quod pulchritudo non consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae sicut in formali, unde ex hoc non sequitur quod sit idem honesto, nisi in subjecto.

»Ad quartum dicendum quod non oportet quod quaecumque habent eandem passionem sint eiusdem rationis, nisi illa sit propria passio.......................................

»Sicut honestum et pulchrum sunt idem in subjecto, et differunt in ratione, ita etiam eadem possunt esse species utriusque secundum subjectum, sed ratione differenti..................

»Pulchrum nunquam separatur a bono, sicut pulchrum corpo-

razón de bien, responde la procesión de lo hermoso; al movimiento del deseo responde la procesión de lo amable, y por eso se trata primero de la luz, en segundo lugar de lo hermoso, y en tercero de lo amable. Y aunque lo simple sea antes que lo compuesto en el orden real, nada impide

ris a bono corporis, et pulchrum animae a bono animae, et sic semper accipiendo circa idem: pulchritudo corporis autem dicitur quandoque vana, non respectu boni corporis sed respectu boni animae.....................................

»Deinde dicit (Dionisyius) quod in causa prima non sunt separanda pulchritudo et pulchrum, tanquam sit ibi aliud pulchrum et alia pulchritudo: ipsa enim propter hoc quod prima est, uno simplici comprehendit tota, id est omnia, secundum influentiam et incontinentiam. Sed in existentibus, id est in his quae ex alio sunt vel aliis habent esse (dicitur enim existens quasi ex alio sistens, secundum Richardum de S. Victore) dicit in his scilicet in causatis, dividentes supradicta duo secundum participans et participationem ipsam sive participatum, quod pulchritudo dicitur ipsa participatio, sive donum participatum a primo. Pulchrum autem dicitur ipsum participans.

Videtur autem quod in primo non sit pulchritudo quae sit eadem pulchritudo. Ratio enim pulchritudinis consistit in proportione... Sed simplex non habet proportionem ad seipsum quia omnis proportio est in duobus ad minus: cum igitur primum sit omnino simplex, videtur quod in ipso non possit esse pulchritudo.

«Solutio» Dicendum quod pulchritudo est in Deo et est summa et prima pulchritudo, a qua emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris, quae est forma pulchrorum. Est enim sua pulchritudo, et haec est conditio primi agentis, quod agat per suam essentiam, sed exemplariter in omnibus aliis.

»Ad primum igitur dicendum, quod Deus quanvis sit simplex in substantia, est tamen multiplex in attributis; et ideo ex pro-

que lo compuesto, cuando se toma en razón de verdad, anteceda á lo simple que se toma en razón de bien, tan sólo en cuanto al movimiento del deseo, puesto que aquí se atiende sólo al orden de su procesión en el alma.

Y lo honesto, ¿es lo mismo que lo hermoso? El

portione motus ad actum resultat summa pulchritudo, quod sapientia non discordat a potentia et sic de aliis..............

»Ad secundum dicendum quod vere dicitur de Deo quod est pulchrum et quod est pulchritudo, non tamen oportet quod differant re, sed tantum secundum modum significandi .. Oportet enim quod in causa prima sit simplicitas et perfectio, si prima est. Id autem quod significatur in abstracto, non significatur ut ens perfectum quia vero dicit aliquid in se perfectum, id est ad significandam perfectionem causae primae, quae vere est in ipsa, oportet dicere de ipsa pulchrum, et ad significandum eius simplicitatem oportet dicere quod est pulchritudo. Pulchrum enim non importat simplicitatem, sed ipse terminat modum cognitionis. Simplicitas etiam eius exigit ut haec duo sint eadem res in ipso «participationem causae facientis pulchra tota pulchra, id est omnia pulchra» Hoc intelligitur de natura pulchritudinis, quae est forma pulchrorum, quae participatur ad esse omnium pulchrorum et facit ea pulchra, sicut albedo alba... Si vero intelligatur de prima causa effectiva sicut particulari, intelligetur per effectum ipsius: «supersubstantiale vero pulchrorum»...

»Natura pulchritudinis quod est una in se sicut fluens ab uno principio efficitur propria uniuscujusque secundum propriam naturam suam. Non autem intelligendum est quod dicatur de Deo tantum pulchritudo quia facit pulchritudinem, sed quia facit per essentiam suam sicut causa univoca, unde sequitur quod sua essentia, quae est ipse, sit summa pulchritudo et prima.

»Dubitatur autem hic utrum pulchritudinis sit facere pulchri-

Areopagita parece confundir la belleza con el bien, aunque no con el bien útil, ni tampoco con el bien deleitable, sino con el honesto. Su comentador responde que lo hermoso, en razón de tal, comprende muchas cosas; es á saber: en primer término, el esplendor de la forma substancial ó

tudinem, et videtur quod non. Nihil enim agit nisi qualitas activa, vel qualitatem activam habens: unde albedo non facit album, sed potius color disgregando partes materiae ad receptionem luminis. Sed pulchritudo ut iam patet non est qualitas activa nec qualitatem activam habens; ergo eius non est pulchritudinem facere.

»Si dicatur quod non facit pulchritudinem sicut agens, sed sicut forma.

«Contra: id ad quod non terminantur motus sed consequitur ad motum, non facit esse formae, quia forma est terminus motus naturae: sed pulchritudo non est terminus motus, sed consequens motum; ergo non facit esse formae, et sic non est eius formaliter facere pulchritudinem..................................

«Solutio.» Dicendum quod Dionysius hic loquitur de natura pulchritudinis in universali quae est communis omnibus pulchris, ut forma eorum, quamvis appetitur secundum naturam eorum, in quibus recipitur secundum quod procedit a pulchritudine quae est in primo effectu pulchritudinis, per suam formam quae pulchritudo est sicut agens in motum. Unde pulchritudini quae est in causa convenit facere pulchritudinem omnium, sicut effectivum formale, non autem pulchritudini quae est pulchritudo formalis pulchrorum prout in se considerantur: facit omnia pulchra et facit omnem pulchritudinem, secundum quod facit hanc vel illam pulchritudinem esse in hoc vel in illo.

»Ad primum ergo dicendum, quod pulchritudo quae est forma pulchrorum facit pulchritudinem vel pulchra formaliter, licet non effective: pulchritudo vero quae est forma primi agentis,

actual sobre las partes de la materia proporcionadas y determinadas; así el cuerpo se dice hermoso por el resplandor del color sobre los miembros proporcionados. Esta es la diferencia específica que abraza la razón de lo hermoso. La segunda cosa que se encierra en la noción de hermosura

facit pulchritudinem etiam effective: primum autem pulchrum effective efficit pulchritudinem, non actione physica, sed agendo per suam essentiam.

»Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchritudo non sit terminus motus per se est tamen terminus motus per accidens.

»Ad tertium dicendum, quod formae comparatio ad materiam non sufficit ad rationem pulchritudinis, ubi imitatur forma luminis per quod resplendeat super partes materiae et ideo habet per se processionem pulchritudo........................

»In his enim duobus completur ratio pulchritudinis ad similitudinem luminis cum fulgore immittens pulchrum universis rebus... Id est sicut lumen quae est causa pulchri per emissionem radiorum a causa efficit omnia luminosa, ita etiam secundum emissionem fulgoris a fonte pulchritudinis omnia participant de ipsius pulchritudine; et propter hoc dicitur in causa pulchritudo per immissionem claritatis.

»Dubitatur autem hic de hac secunda conditione pulchritudinis. Unum enim simplex non consistit ex duobus Sed pulchritudo est quaedam forma simplex: ergo non videtur quod ad esse eius concurrat claritas et pulchritudo.

»Praeterea claritas est in tertia specie qualitatis: consonantia autem cum sit qualitas circa quantitatem, qualitas est in quarta specie qualitatis; ex distantibus autem tantum non potest formari unum simplex: maxima ergo ratio pulchritudinis non conficitur ex his duobus.

«Solutio» Dicendum quod sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color

es la propiedad de arrastrar tras de sí el deseo, y esto en cuanto es bien y en cuanto es fin. La tercera excelencia que posee, es congregarlo todo y hacerlo hermoso mediante el resplandor de la forma. Por lo que hace á la primera propiedad, la razón de lo hermoso se distingue de la razón

supersplendeat eis, quorum si altera deesset, non esset pulchrum corpus; ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque, quibus supersplendeat claritas formae.

»Ad primum igitur dicendum quod simplex non potest constare ex omnibus simplicibus, quasi ex partibus materialibus, aut quasi ex partibus essentialibus: potest tamen ex diversis effluere, quasi effective, aliquid unum simplex sicut forma mixti corporis et unum simplex quod manat ex diversis. Potest etiam esse quod ad esse simplicis concurrant duo, quorum alterum sit sicut subjectum, et alterum sicut essentia rei. Similiter, ad pulchritudinem concurrit consonantia sicut subjectum, et claritas sicut essentia ejus.......................................

»Supersubstantiale bonum dicitur pulchritudo sicut vocans omnia ad seipsum... Sed videtur quod hic non sit conditio pulchritudinis, sed potius boni. Illud enim, quod omnia exoptant, bonum est et non pulchrum. Praeterea si hoc etiam pulchro conveniat cum etiam conveniat bono et honesto, videtur quod haec tria substantialiter unum sint, quia conveniunt in eo quod substantialiter inest eis.

«Solutio» Dicendum quod hoc non convenit pulchro secundum propriam diferentiam qua completur sua ratio, sed ratione subjecti sui, in quo communicat cum bono quasi ex natura generis: et ideo non sequitur quod sit in eo quod dividatur ab ipso per differentiam aliam quae est ultima conditio; sicut homo et asinus separantur in ultimis differentiis, quamvis conveniant in eo quod est natura generis. Unde sciendum est, quod de ratione

de lo honesto y bueno; en cuanto á la segunda y á la tercera, no se distinguen en cierto modo, porque ni una ni otra de estas dos propiedades constituyen la esencia de la belleza, sino que la una se refiere á ella, en cuanto forma, por ser propio de la forma congregar en una muchas

boni est quod sit finis desiderii movens ipsum ad se, et ideo diffinitur a Philosopho, quod bonum est quod omnia optant. Honestum vero addit supra bonum hoc scilicet quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se: pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam proportionata..

...

»Deinde ponit quartam conditionem .. «Congregans tota.» id est omnia.

»At videtur; quod haec non debeat esse conditio pulchritudinis. Duorum enim differentium non debet esse unus actus substantialis: sed lumen et pulchrum sunt differentia, alioquin simul de eis determinaretur; cum igitur congregare sit essentialis actus, videtur quod non sit actus pulchritudinis.

»Praeterea cum congregata non sint simpliciter unum, sic esset enim simpliciter unus actus; pulchritudo autem est splendor ipsius formae, videtur quod pulchritudinis potius sit unire quam congregare.

«Solutio» Dicendum quod sicut vocare ad se, convenit pulchritudini in quantum est finis et bonum, sic etiam congregare convenit sibi in quantum est forma, et secundum hoc non convenit lumini. Nihil enim proprii congregare habet nisi forma, quae multiplices positiones materiae concludit in uno, secundum quod terminat ad ipsum.

»Ad primum igitur dicendum quod lumen est de essentia pulchri; tamen pulchrum addit super lumen differentiam specificam, per quam diversificatur ab ipso. Lumen enim non dicit nisi emissionem radii a fonte luminis, pulchrum vero dicit splen-

posiciones de la materia y servir de lazo de unidad; y la otra se refiere á la misma belleza, en cuanto es fin. Decimos, pues, que lo bello y lo honesto son una misma cosa en el sujeto; pero se diferencian en la razón, porque la razón de la belleza universal consiste en el esplendor de la

dorem ipsius super partes materiae proportionatas: et ideo non est inconveniens si idem actus attribuitur utrique.

»*Ad secundum dicendum, quod ratio pulchritudinis est proportio, quae requirit in se diversitatem aliquam; et ideo si dixisset unio, esset contra rationem pulchritudinis.*

»*Ad tertium dicendum, quod pulchritudini convenit aliquid secundum essentiam suam, et aliquid ex natura generis. Natura autem generis est dupliciter: aut in quantum est forma, aut in quantum est finis. Si in quantum est forma, convenit sibi congregare: si in quantum finis, sic sibi convenit vocare ad se. Essentia vero ipsius potest considerari duobus modis: aut absolute, et sic convenit sibi claritas et consonantia, quae hic est propria ratio ejus; aut in quantum participatur ad rem pulchri, et sic convenit primae pulchritudini omnem pulchritudinem causare...*

....

»*In prima ponit (Dionysius) octo modos, secundum quos est pulchritudo, sine defectu sumptos; per oppositum octo modos, quibus causatur defectus in pulchritudine... Modi autem sic sumuntur. Causa enim perfectae pulchritudinis potest considerari vel in re absolute, cui inest pulchritudo, vel secundum comparationem ad aliud. Si in re ipsa absolute: aut ex parte ipsius formae, quae superfulget partibus pulchrificans eas, aut secundum partes pulchrificatas. Si secundum formam, dupliciter: aut secundum idemptitatem ipsius formae, vel diversitatem. Illud enim cuius pulchritudo dependet tantum ab una forma, est perfectioris pulchritudinis quam illud, cuius pulchritudo conficitur ex pluribus formis... Et quanto aliquid paucioribus acquirit perfectionem suam, nobilius est, aut secundum modum eundem,*

forma sobre las partes de la materia proporcionadas, ó sobre las diversas facultades y acciones, al paso que la razón de lo honesto consiste en atraer hacia sí el deseo. *Lo hermoso se dice según la proporción de la potencia al acto; de donde se sigue que lo bello añade á lo honesto cierta di-*

vel diversum ipsius formae: quod enim aequalem semper recipit resplendentiam formae super se est perfectioris pulchritudinis. Si autem secundum partes, aut hoc erit secundum situm partium in toto; et sic quod secundum totum perfectioris pulchritudinis est, quam quod est secundum unam partem tantum; aut secundum partes temporis mensurantis extra, et sic quod non semper pulchrum est posterioris est pulchritudinis eo quod, alio non, pulchrum est. Si autem secundum comparationem ad aliud; aut secundum comparationem ad causam, aut ad effectum. Si secundum comparationem ad causam essendi, aut ad causam augmenti, et secundum principium dicti, quod illud quod non habet aliam causam facientem suam pulchritudinem est perfectae pulchritudinis, et quod vere se habet non deficientis: quantum vero ad secundum dicitur quod id cuius pulchritudo non augmentatur vel diminuitur est perfectae pulchritudinis. Si autem in comparatione ad effectum, idest secundum quod suum effectum sit pulchrum secundum unum, et secundum alium non, nec secundum omnes, hoc dupliciter: quia aut comparatur ad diversa in specie, aut ad diversa in numero quae sunt eadem in specie; et utroque modo dicitur perfectioris pulchritudinis, quia respectu omnium pulchrum est his habitis.»

(Hasta aquí el códice de Nápoles, que resulta incompleto; lo que á continuación se extracta pertenece al códice del Vaticano.)

«Videtur autem quod non respectu omnium sit pulchrum. Inter formas enim quaedam propinquiores materiae: quae vero propinquiores materiae sunt turpitudine admixtae, quia nihil est causa turpitudinis, nisi materia cum privatione: secundum vero

ferencia, y ésta no consiste en los elementos componentes, como sucede en las cosas materiales, sino en el resplandor de la forma. Lo hermoso nunca se separa de lo bueno; v. gr.: la hermosura del cuerpo considerada en el sujeto, no es cosa distinta del bien del cuerpo, y la hermo-

propinquitatem ad agentem sunt pulchrae. Cum igitur utrorum haec causa sit supersubstantiale pulchrum, quod est Deus, videtur quod sicut respectu illorum est pulchrum, ita respectu aliorum sit turpe... Aut igitur utrumque reducitur ad unum principium, quod est Deus, aut non: si non, ergo ipsum non comparabitur ad turpe sicut ad effectum; et sic nihil est quod dicit, quod respectu pulchrorum et turpium est pulchrum: si autem reducitur utrumque in ipsum sicut in causam, cum non sit causa alicuius cujus exemplar non sit in ipso, oportet quod exemplar turpis sit in ipso, et sic debet dici turpe, sicut propter exemplar pulchritudinis pulchrum. Praeterea cum ipse causa sit tam turpis quam pulchri, aut ostendit turpe in se ipso, aut non: si non, ergo ratio turpis non est in ipso, et sic non erit causa turpis, quia nullius est causa cujus ratio non sit in ipso: si autem ostendit, non ostendit nisi per exemplar turpis quod in ipso est: ergo exemplar sicut et exemplatum debet dici turpe respectu eius...

»Dicendum quod in Deo nulla valet cadere turpitudo, nec secundum se, nec in comparatione ad aliquem effectum, quia ad omnia comparatus quae ab ipso sunt pulchritudinem habet, sive sint pulchra sive turpia. Sicut enim pulchre apparet secundum comparationem ad gloriam sanctorum, ita etiam pulchritudo sive iustitia apparet secundum comparationem ad iniustitiam reproborum.

»Ad primum ergo dicendum quod quamvis omnes formae sint a primo, quod sint propinquae materiae, non habent a primo, sed a natura recipientium: sicut quod lumen occubat in nigro et propinquum efficiatur tenebrae, non est a luce solis sed ab opacita-

sura del alma no es cosa distinta del bien del alma; pero con todo eso, la hermosura del cuerpo se dice alguna vez vana y falaz, no respecto del bien del cuerpo, sino respecto del bien del alma.

Enseña el Areopagita que la causa primera no

te recipientis; quod tamen causa fulgoris in nigro est, a luce solis est: et similiter est de forma artis, quia in viliori materia minus clara efficitur, et in digniori magis.

. . . .

»*Ad tertium dicendum quod turpe in quantum habet aptitudinem ad pulchrum aliquid participat de pulchro: quia in eo quod est aptum ad formam iam est inchoatio formae ut dicit Avicenna... In quantum vero est turpe, non habet exemplar in ipso, quia turpitudo defectus est cuius Deus causa non est, nec mali in quantum malum, sed tantum eius quod est turpe.*

»*Ad sextum dicendum, quod non dicimus omnia lux et vita esse in Deo, quia omnia procedunt ab ipso ut viventia vel lucentia, quamvis lucem omnia habeant in quantum participant de forma, etsi vitam non omnia habeant, sed dicitur per principium effectivum et cognoscitivum. Secundum enim potentiam per quam inducit materiam ad formam, dicitur vita in ipso, quia vita dicitur secundum id quod est principium activum........*

. . . .

»*Dicendum quod omnia pulchra uniformiter sunt in Deo.*

»*Ad primum vero dicendum, quod rationes rerum quae sunt a Deo, secundum comparationem ad efficiens, sunt unum et secundum esse et secundum essentiam; quia ipsa divina essentia ratio et idea est omnium causatorum; sed tantum secundum respectus ad diversa causata habent quandam diferentiam; unde simpliciter unum sunt, secundum quid vero pulchra, sicut centrum, unum in essentia, habet relationem ad plures lineas ut principium eorum. Si tamen rationes essent simpliciter plures, quod falsum est, adhuc non sequeretur quod non esset una pul-*

se distingue de la hermosura y de lo hermoso: la primera causa lo comprende todo, por un acto simplicísimo. Pero en las cosas existentes, es decir, en las que han recibido el sér de otra cosa, la belleza es como una participación, ó un don recibido de la causa primera. Puede objetarse que,

chritudo, quia ratio dicit dirigens in uno actu, pulchritudo vero dicit formam unam, ut principium respectu omnium, et ideo non multiplicatur secundum diversa opera, quia non dicit specialem respectum ad hoc vel illud, sed tenet se magis ex parte ipsius effectus quam ratio.

»Ad secundum dicendum, quod ratio et idea de intellectu sui habent respectum ad rem: ideo propter diversitatem rerum dicuntur plures ideae, nulla existente pluralitate in essentia quae habet illos respectus, sicut si diceretur plura principia, ut esset numerus tantum in relationibus, et non in subjecto...........

....

»Ad quartum dicendum quod, sicut supra dictum est, pulchritudo dicit participationem, et sit forma, pulchrum autem dicit participans, et sic nihil addit nisi maiorem recipientem. Et quia exemplaritas rerum formatarum est respectu formae tantum, ideo pulchrum non habet exemplar in primo nisi secundum pulchritudinem; et ideo omnia uniformiter sunt in ipso pulchrum et pulchritudo, quamvis in esse rei dividantur................

....

»Etenim est causa exemplaris. quoniam secundum ipsum. scilicet pulchrum, cuncta determinantur sicut exemplar: quantum enim unumquodque habet de pulchritudine, tantum habet de esse.

....

»Ad tertium dicendum quod nihil desiderat aliquid per suam operationem, nisi secundam similitudinem quam habet divinae pulchritudinis: unde et fornicator desiderat delectationem, quae proprie et vere in solo Deo est. Et ideo quamvis non omnia pertingant ad divinam pulchritudinem, vel desiderent eam, secun-

consistiendo la razón de la hermosura en la proporción, y no teniendo lo simple proporción respecto de sí mismo, porque toda proporción requiere dos términos cuando menos, parece que en la causa primera y simplicísima no puede haber hermosura. Pero Santo Tomás responde

dum quod est in ipso Deo, desiderant tamen eam in ipsa similitudine, et tamen non perveniunt ad eam... Turpe, etiam in quantum turpe, desiderat pulchrum, non tamen sequitur quod desiderat suam destructionem, quia turpe non habet destructionem, cum sit privatio, sed potius per pulchrum est sua constitutio, et hinc desiderat sicut imperfectum perfectionem.

»Diximus quod omnia sunt in pulchro sicut in causa efficienti, finali et exemplari, propter quod et pulchrum est idem bono. Cuncta desiderant bonum et pulchrum secundum omnem causam, idest secundum universalem causam... Et quia nihil desiderat aliquid nisi aliquo modo sit simile sibi... aliquid autem simile bono et pulchro est per participationem eorum, et ideo quod non est aliquid de numero existentium actu, quod scilicet habeat esse completum, quod non participet pulchro et bono.

»Videtur autem quod insufficienter per hoc ostendatur identitas pulchri et boni. Bonum se habet in ratione causae finalis, pulchrum in ratione formali, quia dicit splendorem formae super partes proportionatas: finis autem et forma habent diversas intentiones, unde ex opposito dividuntur: unde bonum et pulchrum non desiderantur secundum eandem rationem... Praeterea, desiderium semper est perfecti, sed causa efficiens perfecta causa est, sicut forma et finis, quia nihil dat esse alteri nisi in se perfectum sit... Praeterea, nihil desiderat illud quod per substantialem participationem habet, quia desiderium est rei non habitae... Sed omnia habent bonum et pulchrum per participationem substantialem... ergo non omnia desiderant bonum et pulchrum.

. . . .

que la belleza está en Dios, que es la belleza suma y la primera belleza, de la cual emana la participación de lo bello en todas las cosas que llamamos hermosas. Es condición del primer agente el obrar por su propia esencia, pero de un modo ejemplar, en todas las otras cosas; y aunque Dios sea simple en substancia, es también múltiple en los atributos, y por eso, de la proporción del movimiento al acto resulta la suprema hermosura.

De Dios se dice con verdad que es hermoso y que es la hermosura, aunque estas dos cosas no difieren realmente, sino sólo en cuanto á la manera de significar. Para significar la perfección de la causa primera, decimos que es hermosa; y para significar su simplicidad, decimos que es la misma hermosura, esto es, la forma de las cosas hermo—

»*Dicendum quod quamvis intentiones causarum sint diversae, et ex opposito divisae, non est tamen inconveniens quod causa una secundum intentionem suam ordinetur ad intentionem alterius causae, quamvis una causa non sit causa alterius secundum suum esse... Materia enim non est causa formae, aut et converso, sed utrumque est causa compositi*

....

»*Ad quartum dicendum quod quaedam participant pulchrum et bonum perfecte et simpliciter, quaedam vero secundum quid et imperfecte. Cum quidem imperfecte participant, non est dubium quia desiderant perfectionen in pulchro et bono: quod vero simpliciter et perfecte participant, possunt dupliciter considerari: aut absolute in se, et sic non desiderant cum habeant, aut secundum capacitatem ad exemplar, et sic semper possunt proficere in pulchritudine et bonitate, secundum accessum ad exemplar et ideo semper desiderant perfectum in pulchro et bono.*»

sas, de la cual participa el sér de todas las cosas bellas, como de la blancura participan todas las cosas blancas.

La naturaleza de la hermosura, que es una en sí, como fluyendo de un principio, se hace propia de cada uno de los seres, según su género. Y no se ha de entender que la hermosura se dice de Dios sólo en cuanto Él crea toda hermosura, sino en cuanto es autor de ella por su esencia, y como causa unívoca. De lo cual se infiere que su esencia, que es Él mismo, es la suma belleza, y la primera.

Pregúntase después si es condición de la hermosura producir hermosura, y responden algunos que no, porque ninguna cosa obra, si no es una cualidad activa; y así, v. gr., la blancura no hace la cosa blanca, sino que más bien la hace el color, disgregando las partes de la materia para la recepción de la luz. Pero la belleza, como hemos visto ya, no es una cualidad activa, ni tiene cualidades activas. Á esto se responde que San Dionisio habla de la naturaleza de la hermosura universalmente considerada, como algo que es común á todas las cosas bellas, y como forma de estas cosas, aunque se distingue y es más ó menos apetecida según la naturaleza de aquellas otras á las cuales se comunica. Á la primera belleza corresponde el hacer bellas todas las cosas como causa efectiva formal, pero no á la belleza formal de las cosas bellas, cuando se consideran en sí, puesto que la primera causa es la que produce toda hermosura, haciendo que resida en uno ú

otro sujeto. Ha de decirse, pues, que aquella hermosura que es forma de las cosas hermosas, produce la hermosura de un modo formal, aunque no efectivamente; pero que la hermosura que es la forma del primer agente, produce la hermosura *efectivamente*, no por una acción física, sino obrando por su esencia.

Si la hermosura es una forma simple, ¿cómo concurren á ella la claridad y la consonancia? Así como para la hermosura del cuerpo se requiere que haya debida proporción en los miembros y que resplandezca en ellos el color, y si alguna de estas cosas faltase, no sería hermoso el cuerpo, así para la razón de universal hermosura se exige la proporción de algunas partes ó principios, sobre los cuales resplandezca la claridad de la forma. Es cierto que lo simple no puede constar de cosas simples, como de partes materiales ó esenciales; pero puede proceder *efectivamente* (esto es, como efecto) de cosas diversas, sin menoscabo de su simplicidad, no de otro modo que la forma de un cuerpo mixto es algo simple que emana de cosas diversas. Pueden, además, concurrir en el sér simple dos cosas, una de las cuales sea como el sujeto, y la otra como la esencia de la cosa. Así, á la razón de hermosura concurren la consonancia como sujeto y la claridad como su esencia.

Enseña Dionisio que la belleza se llama bien sobresubstancial, en cuanto atrae todas las cosas á sí. Pero alguien objetará que ésta no es condición de la hermosura, sino del bien, dado que lo que la voluntad desea es el bien y no es la her-

mosura. Y si esta propiedad conviene á lo hermoso y también á lo bueno y á lo honesto, parece que las tres cosas han de hacer substancialmente una misma, ya que convienen en su sér substancial. A esto se contesta que este carácter no conviene á lo hermoso, según su propia diferencia, sino en razón de sujeto, en cuanto comunica con el bien por naturaleza de género; á la manera que el hombre y el asno se apartan en la última diferencia, aunque convengan en el género. Lo honesto añade á lo bueno el llevar los deseos tras de sí por su propia fuerza de dignidad; y lo hermoso añade á una y otra cosa cierto esplendor y claridad sobre lo proporcionado, es decir, sobre el orden.

Otro carácter de la belleza es el congregarlo todo. A primera vista parece que esto no debe de ser condición de la hermosura, porque de dos cosas diferentes no puede resultar un solo acto substancial. Es así que la luz (intelectual) y la hermosura son diferentes, porque si no, estarían sujetas á una misma y simultánea determinación; luego siendo el congregar acto esencial de la luz, no parece que es acto de la hermosura. Pero á la manera que el atraer hacia sí conviene á la hermosura en cuanto es fin y bien, así el congregar conviene á la hermosura en cuanto es forma, y, según esto, no conviene á la luz del bien, porque de nadie es propio congregar sino de la forma, que reduce á una sola muchas *posiciones* de la materia. Y aunque la luz sea de la esencia de lo bello, lo bello añade sobre la luz una diferencia

específica, por la cual se distingue de ella. La luz indica sólo emisión del rayo de la fuente luminosa; lo hermoso añade el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia. La razón de la hermosura es proporción que requiere en sí alguna diversidad. A la hermosura le conviene algo según su esencia, y algo según su género, ya en cuanto es forma, ya en cuanto es fin. En cuanto es forma, le conviene el congregar; en cuanto es fin, le conviene el atraer hacia sí. También la esencia puede considerarse de dos modos: ó absolutamente, y así le convienen la claridad y la consonancia; ó en cuanto es condición suya hacer partícipes á otras cosas de su hermosura, y así conviene á la primera belleza el ser causa de toda belleza.

Ocho modos de hermosura señala Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, y otros ocho defectos contrapuestos. Los modos se determinan así: la causa de la perfecta hermosura puede considerarse, ó absolutamente en la cosa que la posee, ó por comparación con otra. Si se considera en la misma cosa absolutamente, puede estimarse, ó por parte de la misma forma que resplandece sobre las partes, hermoseándolas, ó según la parte hermoseada. Según la forma, puede considerarse de dos modos: ora se atienda á la identidad de la misma forma, ora á su diversidad. Porque aquello cuya hermosura depende tan sólo de una forma, es de más perfecta hermosura que aquello cuya hermosura resulta de muchas formas. Y cuantas menos cosas le bastan para la perfección, tanto más noble

es, y la que recibe siempre igual esplendor de la forma sobre sí, es de más perfecta hermosura. Si se la considera según las partes, puede atenderse á la colocación de las partes en el todo; y así, lo que es hermoso en el todo, es de más perfecta hermosura que lo que es hermoso en una parte solamente. Ó puede atenderse al tiempo; y así, lo que no siempre es hermoso, es de inferior hermosura á lo que es hermoso siempre. La comparación con otra cosa puede ser comparación respecto de la causa, ó respecto del efecto. Conforme á la causa, lo que no procede de otra cosa que produzca su hermosura, es de hermosura perfecta y no deficiente, y lo que no sufre aumento ni disminución, es también de hermosura perfecta. Respecto de los efectos, es decir, según que su efecto sea hermoso para unos y no para otros. También puede hacerse la comparación de dos modos: ó se comparan cosas diversas en especie, ó cosas diversas en número, aunque sean de la misma especie. Parece á primera vista que lo hermoso no lo es respecto de todas las cosas. Entre las cosas hay algunas más cercanas al agente, y algunas más próximas á la materia; las que son más cercanas á la materia, están mezcladas de fealdad, porque nada es causa de torpeza sino la materia con privación; pero las más próximas al agente son más hermosas. Siendo la causa de las unas y de las otras la hermosura sobresubstancial, que es Dios, parece que si respecto de la una es hermoso, respecto de la otra debe de ser feo. O se reducen las dos causas á un solo principio, que es Dios,

ó no. Si no se reducen, no tendrá Dios relación alguna con lo torpe como efecto suyo, y entonces no se podrá decir que lo hermoso sobresubstancial sea hermoso respecto de lo hermoso y de lo feo; pero si se reducen á Dios como á su causa, no pudiendo ser Dios causa de nada cuyo ejemplar no esté en Él, es preciso que la idea ejemplar de lo feo esté en Él, y así debe llamarse feo, por la misma razón que, siendo idea ejemplar de lo hermoso, puede llamarse hermoso.

A esto se responde que en Dios no puede caber ninguna fealdad, ni en sí mismo ni por comparación con algún efecto, porque, comparado con todas las cosas que proceden de Él, tiene hermosura, ya sean ellas hermosas, ya nos parezcan feas. Pues así como resplandece su gloria por comparación con la gloria de los Santos, así resplandece la hermosura de su justicia por comparación con la injusticia de los réprobos. Y aunque todas las formas proceden de la primera, cuando se juntan á la materia decaen y se obscurecen, al modo de la luz que resbala sobre lo negro y se confunde con las tinieblas, no por culpa de la luz del sol, sino por ser opacos los cuerpos que la reciben. Lo mismo acontece con las formas del arte, porque en la materia más vil se hacen menos claras, y en la más digna resplandecen más. Además, lo feo, en cuanto tiene apetito de lo hermoso, participa algo de la hermosura, y en lo que es apto para recibir una forma, ya hay principio de esta forma, según dice Avicena; pero lo feo, en cuanto es cosa torpe, no tiene idea ejemplar, porque la fealdad

es un defecto del cual Dios no es causa, como tampoco lo es del mal en cuanto mal, aunque lo sea de la cosa que es torpe y mala. Y no decimos que toda luz y toda vida está en Dios porque todas las cosas procedan de Él, como vivas ó lúcidas (aunque todas tengan luz, en cuanto participan de la forma, si bien no todas tengan vida), sino que lo decimos por el principio eficiente y cognoscitivo. Según la potencia eficiente, por virtud de la cual induce la materia en la forma, se dice que en él está la vida.

Defiende Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, la uniformidad de la belleza en el entendimiento divino, y responde, entre otras, á la objeción de haber en el entendimiento divino muchas ideas y muchas razones, y á la de que las criaturas no están en el Criador. A la primera contesta que las razones de las cosas que proceden de Dios comparadas con la causa eficiente son una sola, según su sér y según su esencia, porque la misma divina esencia es la razón y la idea de todas las cosas creadas; pero según su relación con las diversas cosas creadas, tienen alguna diferencia, así como el centro, uno en esencia, tiene relación con muchas líneas como principio de ellas. Si las ideas fuesen *simplemente* muchas, lo cual es falso, tampoco se seguiría que nò fuese una sola la belleza, porque ésta implica el concepto de una sola forma como principio de todas, y por eso no es múltiple según sus diversas obras, ya que no dice especial relación á ésta ó á aquélla.

La razón y la idea, con relación á la diversidad

de las cosas, pueden llamarse muchas, aunque no existe pluralidad alguna en la esencia que las contiene, y hasta podríamos decir que hay muchos principios, pero en la relación y no en el sujeto. Además, la hermosura dice participación, y lo hermoso dice participante. Y como la ejemplaridad de las cosas formadas es respecto de la forma tan sólo, lo hermoso no tiene ejemplar en la causa primera sino según su hermosura, y por eso la belleza, trascendentalmente considerada, es uniforme, aunque en el sér de las cosas aparezca dividida.

La suprema hermosura es causa ejemplar, porque según ella se determinan todas las cosas bellas, y cuanto más tengan de hermosura tanto más tienen de sér.

Además, nadie desea alguna cosa por su operación, sino por la semejanza que tiene con la divina hermosura, y por eso, hasta el fornicario obra por el ansia del deleite, el cual, propia y verdaderamente, sólo reside en Dios. Y aunque no todas las cosas desean la divina hermosura según que está en el mismo Dios, la desean por semejanza y la buscan entre sombras, y así no llegan á ella.

Todo está en lo hermoso como en causa eficiente, final y ejemplar, y bajo este aspecto, lo hermoso es la misma cosa que lo bueno. Todas las cosas desean el bien y la hermosura según la causa universal. Y como nadie desea ninguna cosa sino por ser en cierto modo semejante á él, algo ha de haber en todas las criaturas semejante á lo

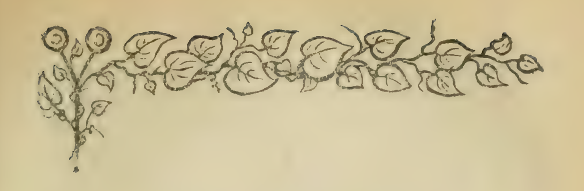
bueno y á lo hermoso por participación de ellos, y de aquí se sigue que no hay ninguna cosa de las existentes en acto, es decir, que tenga el sér completo, que no participe de lo hermoso y de lo bueno.

Parece, no obstante, que esto es insuficiente para establecer la identidad de lo hermoso y de lo bueno. *Lo bueno tiene razón de causa final; lo hermoso tiene razón de causa formal, porque sólo indica esplendor de la hermosura sobre las partes.* Es así que el fin y la forma implican diversa intención; luego lo bueno y lo hermoso no son deseados por la misma razón. Además, el deseo es siempre de cosa perfecta, y sólo la causa eficiente es causa perfecta como forma y como fin, porque nadie da el sér á otra cosa si no es perfecto en sí mismo. Añádase á esto que nadie desea lo que tiene por participación substancial, porque el deseo es de cosas que no se tienen. Es así que todas las cosas tienen lo bueno y lo hermoso por participación substancial; luego no todas las cosas desean lo bueno y lo hermoso. A estas objeciones se responde que aunque la intención de las causas sea diversa, no es inconveniente que una causa según su intención se ordene á la intención de otra causa, aunque una causa no sea causa de otra según su sér. La materia no es causa de forma, ni la forma causa de materia; pero una y otra son causa del compuesto. Hemos de decir también que algunas cosas participan de lo hermoso y de lo bueno, perfecta y simplemente, y otras relativa é imperfectamente. Cuando participan imperfec-

tamente, es claro que desean la perfección en lo hermoso y en lo bueno. Cuando participan sencilla y perfectamente, pueden considerarse de dos modos: ó absolutamente en sí, ó según su capacidad respecto de la idea ejemplar. Absolutamente, no desean lo que ya tienen; pero según su capacidad, pueden adelantar en hermosura y en bondad, conforme se acerquen más al ejemplar, y por eso desean siempre lo perfecto en hermosura y en bondad [1].

1 Diversos libros se han publicado en nuestro tiempo con la pretensión mejor ó peor fundada de exponer las doctrinas estéticas de Santo Tomás. Entre estos libros merecen principalmente recuerdo el del P. Tapparelli, S. J., *Delle Ragioni del Bello secondo la dottrina di Santo Tommaso d' Aquino*, 1859-1860, impreso en la *Civiltà Cattolica*, y también por separado; el del P. Vicenzo Marchese, de la Orden de Santo Domingo, *Delle benemerenze di S. Tommaso d' Aquino verso le Arti Belle* (Génova, 1874); el de los hermanos Juan y Miguel Menichini, *Del Vero, del Buono e del Bello secondo le dottrine de' Padri e Dottori della Chiesa, specialmente di S. Tommaso d' Aquino* (Nápoles, 1879); el de P. Vallet, profesor de Filosofía en el Seminario de Issy, *L'Idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* (1883); y el del teólogo calabrés Domingo Valensise, publicado en 1888 con el título *Dell' Estetica del Bello secondo i principii di S. Tommaso*. De todos ellos se hablará oportunamente.





CAPÍTULO PRIMERO

Ideas literarias de los escritores hispano-romanos. — Séneca el Retórico. — Séneca el Filósofo. — Quintiliano. — Marcial.

TÁCHASE generalmente á los retóricos y preceptistas españoles que florecieron en el primer siglo del Imperio romano, y sobre todo á la familia de los Sénecas, de corruptores de la elocuencia, y aun de todo buen gusto literario, y es común afirmar que por ellos se enervó y decayó el antiguo vigor de la oratoria, imperando triunfante en las escuelas el gusto declamatorio, que llegó á infestar á la larga la poesía y todas las manifestaciones del arte, hasta torcer los vuelos del genio de Lucano y envilecer el estro festivo de Marcial. Si hemos de creer á ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Península, tiraron fatalmente, por un lado, al énfasis y á la vana pompa de las palabras; por otro, á la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos, marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, ó, por mejor

decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla á menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio ó ingeniosidad. Píntase á los retóricos cordobeses, á los Sénecas y Latrones [1] como una turba de

1 Porcio Latrón (que contó entre sus discípulos á Ovidio), si hemos de atenernos á la brillante semblanza que de él hace Marco Anneo Séneca en el prólogo-dedicatoria de sus *Controversias*, más bien se nos presenta como una naturaleza artística robusta é indómita, que, no encontrando para espaciar sus alas el aire libre de la verdadera elocuencia, tuvo que consumirse y gastar estérilmente sus fuerzas en la triste y caliginosa atmósfera de las escuelas. Más que corruptor hubo de ser corrompido: «*Nihil illo viro gravius, nihil suavius, nihil eloquentia sua dignius. Nemo plus ingenio suo imperavit, nemo plus indulsit. In utraque parte vehementi viro modus deerat: nec intermittere studia sciebat, nec repetere. Cum se ad scribendum concitaverat, jungebantur noctibus dies, et sine intervallo gravius sibi instabat nec desinebat nisi defecerat. Rursus cum se demiserat, in omnes lusus et in omnes jocos se resolvebat. Cum vero se sylvis montibusque tradiderat, omnes illos agrestes in sylvis ac montibus natos, laboris patientia ac venandi solertia provocabat; et in tantam sic vivendi pervenerat cupiditatem, ut vix posset ad priorem consuetudinem retrahi... Quoties ex intervallo dixerat, multo acrius violentiusque dicebat. Exultabat enim novato et integrato robore; et tantum a se exprimebat quantum concupierat. Nesciebat dispensare vires suas, sed immoderati adversum se imperii fuit. Ideoque studium ejus prohiberi debebat, quia regi non poterat. Itaque solebat et ipse, cum*

aventureros literarios, que, venidos de su provincia, y ávidos de halagar los oídos, mal avezados ya, de sus dominadores, hicieron torpe granjería con el arte de la palabra, rebajándole, en prosa y en verso, á ser dócil instrumento de la adulación y de la servidumbre, ó bien á simulacros estériles de causas fingidas. De aquí las invectivas que por tradición se repiten, no tanto contra Séneca el Filósofo, que en todos tiempos fué tenido generalmente por escritor profundo y de extraordinario brío de expresión, aun en medio de su manera afectadamente sentenciosa, cuanto contra su padre Séneca el Retórico, cuyas *Controversias* y *Suasorias* son eterna piedra de es-

te assidua et nunquam intermissa contentione fregerat, sentire ingenii lassitudinem, quae non minor est quam corporis sed occultior. Corpus illi erat et natura solidum et multa exercitatione duratum; ideoque nunquam ardentis impetus animi deseruit. Vox robusta, sed sordida lucubrationibus; et negligentia non natura, infuscata... Nulla unquam illi cura vocis exercendae fuit Illum fortem, agrestem, et Hispanae consuetudinis morem non poterat dediscere: utrumque res tulerat, ita vivere: nihil vocis causa facere...» ¡Qué genialidad tan española la que en estas líneas se describe!

Lo poco que se sabe de Latrón, tomado especialmente de las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca, que están llenas de fragmentos suyos, y de Quintiliano, que le llama «el primer profesor de esclarecido renombre,» *primus clari nominis professor*, fué recogido por los PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España*, y luego, y con más crítica, por G. Lindner, *De M. Porcio Latrone commentatio*: Breslau, 1855.

Muy distinto parece haber sido el carácter oratorio de L. Ju-

cándalo y dan cada día motivo á declamaciones no menores que las que aquel ingenio cordobés recogió y nos conservó en su libro.

Acúsase, pues, á Marco Séneca, el Viejo, primer individuo de la *gens Annea* que aparece en la historia, de haber sido, juntamente con su paisano Latrón, si no el inventor, á lo menos el propagandista incansable y afortunado de aquellos ejercicios de esgrima oratoria, cuyo solo título indica la aberración de los argumentos: *La sacerdotisa prostituída; El tiranicida puesto en libertad por los piratas; La incestuosa precipitada desde una alta peña; El sepulcro encantado; El varón fuerte sin manos; El raptor de dos mujeres; La casa abrasada juntamente con el tirano; El padre arrebatado del sepulcro; La cruz del siervo*, y otras tales aún más estrambóticas, verdadero mundo de fantasmas en que vagaba el espíritu de los

nio Galión, á quien generalmente se supone hijo de la Bética, por llamarle M. Séneca *Gallio noster*, y por haber adoptado á uno de los hijos de aquel Retórico (el cual hijo fué, andando el tiempo, pro-pretor en Acaya y juez de San Pablo, y es el único español mencionado en el *Nuevo Testamento*). Quintiliano atribuye al Galión padre una obra de Retórica: «*Scripsit de eadem materia non pauca Cornificius, aliqua Stertinius, non nihil pater Gallio...*» (Lib. III, I. 21.) Los antiguos pintan la elocuencia de Galión el padre como lánguida y afeminada. «*Tinnitus Gallionis*,» «*remissius et pro suo ingenio pater Gallio*,» son las expresiones de que usan. Sobre este Retórico han escrito el ya citado F. G. Lindner (*De Junio Gallione commentarius*, Hirschberg, 1868), y B. Schmidt, *De L. Junio Gallione rhetore* (Marburgo, 1866).

jóvenes romanos, perdiendo míseramente los años de su mocedad entre tiranos y piratas, verdaderas sombras como las que, según ficción mitológica, poblaban los campos Cimmerios. *Ibant umbrae tenues, simulacraque luce carentum.* Pesa, pues, en la general opinión sobre el nombre del más viejo de los Sénecas el cargo gravísimo de haber falseado la base misma del arte oratorio, y aun de todo arte literario, haciéndole pasar de la realidad de la vida al tenebroso país de los sueños, y corrompiendo á un tiempo la materia y la forma, el asunto y el estilo, hasta reducir á juego pueril lo que antes había sido aquella *magna et oratoria eloquentia*, que vibró y fulminó en el agora de Atenas y en el foro romano.

A esto se responde, en primer lugar, que la corrupción no viene en las literaturas por voluntad de un hombre solo ni de muchos, sino por algún vicio interior y orgánico que ellas traen en sí. Traíalo la literatura latina del tiempo del Imperio, no sólo por ser literatura artificial y de imitación griega, si bien esta imitación hubiese alcanzado el punto de perfección que admiramos en los escritores de la era de Augusto, sino además porque, apenas llegada á la cumbre, le faltó materia viva en que ejercitarse, silencioso como estaba el foro y *pacificada* la elocuencia, lo mismo que todos los demás tumultos de la antigua vida republicana, por la omnipotente voluntad del César. A esto se agregaba el no quedar ya ni vestigios de lo que pudo ser la primitiva poesía del pueblo romano, el cual ciertamente tuvo algo á modo de arte,

siquiera fuese elemental y rudo, y le encarnó á veces con hondo sentido hasta en sus fórmulas legales. Es más: ni el pueblo romano existía ya, imperando en su lugar una mezcla confusa de advenedizos, llegados de los últimos confines del Imperio, y desligados de toda relación con las creencias, con el régimen y con las costumbres antiguas. Galos, españoles, africanos lo invadían todo, unos como parásitos, histriones, sacerdotes de divinidades asiáticas é iniciadores en cultos misteriosos, mientras los otros penetraban en el Senado, regían las provincias, llegaban á la dignidad consular, y obtenían los honores del triunfo. Reducida á fórmulas oficiales la antigua religión romana, su virtud había huído de los espíritus, y sólo quedaba en ellos una mezcla confusa de supersticiones orientales y de teosofías, y en los hombres de más robusto pensar cierta austeridad de principios éticos y una vaga dirección espiritualista, que los mejor inclinados pedían á la filosofía de los estóicos, único sostén entonces de las almas bien templadas. Por lo mismo que el Imperio romano tendía providencialmente á la unidad, borraba, aun sin quererlo, las diferencias locales, acabando por inmolar la misma ciudad romana en aras del culto y difusión cosmopolita del numen de Roma. Así se explica la esterilidad y decadencia del arte en época de monstruosa unidad, cuando ya los gérmenes de cultura indígena que podía haber en las regiones sometidas á Roma habían sido violentamente ahogados por la universal señora, y á ella misma la debilitaba en fuer-

za interior lo que ganaba en extensión, cruzando y bastardeando de mil modos su raza, dilatando á otros pueblos los beneficios de sus instituciones, arrancándose, por decirlo así, del recinto sagrado de su *urbs*, y convirtiéndose en inmensa y confusa hospedería, abierta á todas las gentes. Todo el mundo era extranjero en Roma, sin tener á pesar de eso otra patria ninguna. Y lo que acontece con la nacionalidad política, viene á reflejarse en la nacionalidad literaria. Ya hemos indicado que Roma no tuvo ni realizó otra gran poesía que su historia y su derecho, en cuya parte simbólica hay sin duda elementos estéticos singularmente admirables. Los restos informes de la poesía escrita, apenas inteligibles ya en tiempo de Horacio, perecieron bajo los desdenes de los poetas cultos, y la literatura fué en Roma flor trasplantada y que sólo duró una aurora, aunque durase lo bastante para difundir inmortal aroma en la historia de nuestra Madre. Pero la decadencia debía venir rápida y fatal, como en todo arte que no es espontáneo ni popular, y que por ningún lado echa raíces en la fantasía colectiva, sino que se contenta con halagar los oídos de muy pocos y selectos jueces. Fué, pues, la literatura latina la más breve en su desarrollo y en su producción de cuantas la historia recuerda, y al mismo tiempo la más aristocrática y la más independiente del pueblo, ó más bien de la masa enorme y confusa de hombres en medio de los cuales se desarrolló. En cuanto á la elocuencia, que sólo crece con la lucha política y el tumulto exterior, de hecho estaba muerta, así

que esta ocasión y estímulo faltaron, por haber asumido en su persona Augusto todas las magistraturas. No volvió á resonar la voz de los tribunos, y la ensangrentada cabeza de Cicerón, clavada en los *Rostros*, fué advertencia elocuentísima para reprimir á los que pudieran aspirar á recoger su herencia.

En tales circunstancias, poca influencia podía ejercer la venida de unos cuantos retóricos de la Bética, aun suponiendo que las obras de estos retóricos hubiesen tenido la importancia y trascendencia que se les quiere dar [1]. A la sumo puede decirse que sustituyeron una corrupción con otra, poniendo el énfasis y la esplendidez hueca, ó, al contrario, las sentencias agudas, nerviosas y vibrantes, donde Ovidio había puesto la amplificación desleída y palabrera y todas las elegantes

1 En rigor, la historia de las letras españolas en Roma debe empezar con C. Julio Higino, bibliotecario y liberto de Augusto; pero Higino fué un erudito y un gramático semejante á Varrón, y no ejerció influencia directa en la literatura de su tiempo. Escribió un extenso comentario á Virgilio, que citan repetidas veces Aulo Gelio, Macrobio y Servio. Este comentario debía de tener grande importancia, no sólo por ser de un contemporáneo, sino porque el comentador se había valido, para fijar el texto, de un códice que había sido *ex domo atque familia Virgilii.* (Vid. Aul. Gell., *Noct Att.*, lib. I, cap. 21.) Ninguna de las observaciones que nos quedan á nombre de Higino es de crítica literaria, sino histórica, geográfica ó gramatical. Se le atribuye una preciosa colección de fábulas mitológicas (277), en el género de la *Biblioteca* de Apolodoro. La importancia del manual de Mitología que lleva

lascivias de su estilo muelle y femenino. Diríase á lo sumo que cierta especie de corrupción férrea y varonil, cierto estoicismo académico y teatral venía á sustituir á otro género de corrupción lánguido y sin nervio, é indigno hasta de varones nacidos en servidumbre. Y por lo que hace á Séneca el Retórico, nada más vulgar que el yerro de los que, sin haber leído sus declamaciones, le tienen por autor de todas las extravagancias, frialdades y miserables inepcias que hay derramadas en ellas. Marco Anneo Séneca, el Viejo, no es orador, ni autor de *Controversias* ni de *Suasorias;* es simplemente el colector de los documentos literarios de una época infeliz, y el crítico de ella. Las obras suyas, que algo mutiladas han llegado á nosotros, no son más que una colección de trozos de discursos que había oído en su juven-

el nombre de Higino, consiste en habernos conservado los argumentos de un gran número de tragedias griegas hoy perdidas. El autor explotó además otras fuentes poéticas, tales como Homero, Hesiodo, los poetas cíclicos y los alejandrinos. La rudeza y barbarie del estilo de estas fábulas no permite atribuírselas á Higino en su estado actual; pero es muy verosímil la opinión de los que ven en ellas un extracto de la obra de aquel mitógrafo, hecha en tiempos muy posteriores, para uso de las escuelas Véase la disertación de C. Lange, *De nexu inter C. Julii Hygini opera mythologica et fabularum qui nomen ejus prae se fert librum...* (1865). La edición más estimable de las *Fábulas* es la de Moritz Schmidt: Jena, 1872. Sobre las obras de J. Higino escribieron muy bien para su tiempo nuestros PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España* (1777).

tud, es decir, en tiempos muy próximos á Cicerón, de boca de los más famosos retóricos que entonces tenían escuela en Roma. Ya era muy anciano Séneca, cuando, á ruego de sus hijos (Lucio Anneo, llamado el Filósofo; Novato, el que más adelante fué adoptado por Galión, y vió á San Pablo ante su tribunal en la Acaya, y Mela, padre de Lucano), emprendió, ayudado por su portentosa memoria, trasladar por escrito todos estos fragmentos, y dándoles cierto orden, formó con ellos un libro, en que solamente los prólogos son obra suya, y sólo por ellos puede juzgársele [1].

La impresión que la lectura de estos prólogos deja es enteramente contraria á la idea de que el vulgo de los humanistas se forma del primero de los Sénecas [2]. Lejos de aparecer como fautor de

1 La fortuna, que tan caprichosamente suele proceder con los documentos literarios, á la vez que ha salvado las *Controversias* y *Suasorias*, cuyo valor es tan relativo, ha dejado perecer una grande obra histórica de M. Anneo Séneca, desde el principio de las guerras civiles hasta su tiempo (*«ab initio bellorum civilium paene usque ad mortis suae diem»*), obra recordada con grande elogio por su hijo Séneca el Filósofo.

Séneca pinta á su padre como varón de carácter rígido y muy apegado á las costumbres antiguas: *«Patris mei antiquus rigor...» «Pater maiorum consuetudini deditus.»* Habla de él varias veces en la *Consolatio ad Helviam matrem*.

2 El prólogo de las *Controversias* manifiesta claramente los propósitos de su autor y el verdadero carácter de su obra: *«Jubetis enim* (dice á sus hijos) *quid de his declamatoribus sentiam qui in aetatem meam inciderunt, indicare, et si qua memoriae meae nondum elapsa sunt, ab illis dicta colligere... Sed cum multa jam mihi ex*

los vicios literarios de su siglo, es, al contrario, censor vehementísimo de ellos; y en teoría y en crítica, parece un preceptista de la edad anterior, educado en los Diálogos Ciceronianos. No sólo

me desideranda senectus fecerit, oculorum aciem retuderit, aurium sensum hebetaverit, nervorum firmitatem fatigaverit: inter ea quae retuli, memoria est, res ex omnibus partibus animi maxime delicata et fragilis, in quam primam senectus incurrit. Hanc aliquando in me floruisse, ut non tantum ad usum sufficeret sed in miraculum usque procederet, non nego. Nam et duo milia nominum recitata, quo ordine erant dicta, reddebam, et ab his qui ad audiendum praeceptorem nostrum convenerant, singulos versus a singulis datos, cum plures quam ducenti efficerentur, ab ultimo incipiens usque ad primum recitabam. Nec ad complectenda tantum quae vellet, velox erat mihi memoria, sed etiam ad continenda quae acceperat. Nunc autem, et aetate quassata, et longa desidia, quae juvenilem quoque animum dissolvit, eo perducta est, ut etiam si possit aliquid praestare, tamen promittere non possit, et diu ab illa nihil repetivi. Solebat bonae fidei esse. Nunc quia jubetis, quid possit experiar et illam cum cura scrutabor. Ex parte enim spero bene, nam quaecumque apud illam aut puer aut juvenis deposui, quasi recentia et modo audita, sine cunctatione profert. At si qua illi intra proximos annos commissi, sic perdidit et amissit, et etiam si saepius ingerantur, toties tanquam nova audiam. Itaque ex memoria, quantum vobis satis sit, superest. Neque enim de his interrogatis quos ipsi audistis, sed de his qui ad vos usque non pervenerunt. Fiat quod vultis, mittatur senex in scholas... Necesse est ergo me ad delitias componam memoriae meae, quae mihi jam olim precario paret...»

La colección de Séneca el Retórico ha llegado á nosotros sumamente mutilada. De los diez libros de las *Controversias*, sólo tenemos cinco, y no seguidos: el I, el II, el VII, el IX y X. Aun de éstos falta mucho; pero ciertas lagunas pueden suplirse con ayuda de un epitome formado en el siglo IV ó V de nuestra Era.

escribe el latín con extraordinaria pureza, siendo en esto superior á su hijo; no sólo traza retratos de oradores que sólo con los del *Bruto* de Cicerón pueden compararse, sino que siente y deplora la decadencia, y la combate en todas sus formas y modos, como verdadero predecesor que es de las empresas críticas de Quintiliano. Así, v. gr., en el libro II de las *Controversias*, le vemos reprender á Arellio Fusco, y á su discípulo el filósofo Fabiano, por la cultura demasiado exquisita de la dicción y por la composición muelle de las palabras, sin nada agudo, sin nada sólido, sin nada enérgico: oración elegante sin duda (dice), pero más lasciva que elegante; faltábales á entrambos declamadores la robustez oratoria, y no eran sus brazos capaces de sostener el hierro de la pelea (*pugnatorius mucro*). De igual modo, en el libro III reprueba en Albucio el exceso de ornamentos, lo desproporcionado de los miembros de la oración y el nimio estudio de los pormenores, sentando el principio de que ningún miembro es bello si no es proporcionado al cuerpo á que pertenece. Del retórico Musa dice en el libro V que tuvo mucho ingenio, pero ningún juicio, y que por eso llevaba todas las cosas á la última hinchazón, de tal suerte que parecía contradecir á la misma naturaleza. Esto no es ciertamente de escuela cordobesa, y Séneca lleva tan allá su odio al estilo figurado, que reprende en Musa algunas frases que hoy nos parecen tan corrientes y sencillas como *odoratos imbres*, *celatas sylvas*, *nemora surgentia*.

En general, los juicios de Séneca el Retórico sobre los oradores de su tiempo son de una severidad extraordinaria. Sólo el fuerte y agreste modo de decir del español Porcio Latrón alcanza indulgencia á sus ojos. Recoge todos los cuentos que pueden poner en ridículo á los declamadores, y además los condena directamente en el prólogo del libro IV, con estas palabras que pone en boca de Montano Votieno: «Llevan al foro los declamadores el vicio de abandonar lo necesario, buscando solamente lo especioso. Añádase á esto el que se fingen unos adversarios fatuos, y les responden lo que quieren y cuando quieren. Además, como los errores en las escuelas quedan impunes, su necedad jamás obtiene el condigno castigo. Los ingenios se crían, en el ocio escolástico, tan lejos del mundo, que luego no pueden sufrir el clamor, el silencio, la risa, ni siquiera la luz del cielo. No hay más ejercicio útil que el que se parece mucho á la obra real en que finalmente nos hemos de ejercitar. Y así como el fulgor de la luz clara ciega á los que salen de un lugar obscuro y tenebroso, así á los que pasan de la escuela al foro, todo les perturba como nuevo é inusitado; y no llegarán á adquirir robustez oratoria hasta que, domados á fuerza de afrentas, hayan endurecido con el verdadero trabajo su ánimo pueril, que languidece en las delicias escolísticas [1].» Ni

[1] *Itaque velut ex umbroso et obscuro prodeuntes loco, clarae lucis fulgor obcoecat: sic istos a scholis in forum transeuntes, omnia tanquam nova et inusitata perturbant, nec ante in orato-*

Petronio ni Quintiliano han dicho nada mejor, y, sin embargo, este trozo es de Séneca el Retórico, á quien tanto se infama, sin leerle. Él mismo parece que se avergüenza, en el prólogo del libro V, de un trabajo que no le parece cosa seria [1], y suspira por la grande y verdadera elocuencia. Y por eso, cuando al fin de sus declamaciones sobre asuntos relativos á la vida de Cicerón, interrumpe los trozos retóricos, para insertar los de historiadores, se regocija de haber encontrado algo *sólido y verdadero*. Y en el prólogo general de las *Controversias* alaba á sus hijos, porque, no contentos con los ejemplos oratorios de su siglo, quieren conocer el gusto del anterior.

«Así podréis entender, añade, cuánto va degenerando cada día el ingenio, y no sé por qué fatal influjo de la naturaleza, va retrocediendo la elocuencia. Lo poco que los romanos pueden oponer ó anteponer á la insolente facundia de los griegos, floreció en la época de Cicerón. Todos los ingenios que han dado luz á estos estudios nacieron entonces. Después las cosas han ido cada día de mal en peor, ya por culpa de los tiempos, porque nada hay tan mortífero para el ingenio como la corrupción de costumbres, ya porque ha

rem corroboramur, quam multis perdomiti contumeliis, puerilem animum scholasticis deliciis languidum vero labore durarunt. (Lib. IV, *Praef.*)

1 *Deinde jam pudet quasi non seriam rem agam... scholastica tudia leviter tractata delectant, contrectata et proprius admota fastidio sunt.*

faltado todo premio para un arte tan laudable, trasladándose toda la emulación á las cosas torpes, únicas que granjean honores y dignidades, ó quizá por alguna oculta disposición del hado, cuya maligna y perpetua ley en todas las cosas humanas quiere que, así que han llegado á la perfección, desciendan á lo ínfimo, todavía con más rapidez que ascendieron. Mirad cómo degenera torpemente el ingenio de esta desidiosa juventud, y cómo no vigilan en ningún trabajo honesto. El sueño, el abandono, y, lo que es peor que el abandono y que el sueño, la industria aplicada al mal, se han apoderado en breve tiempo de los ánimos. Sólo les halaga el afeminado estudio del canto y de la danza lasciva, y el rizar de mil modos los cabellos, y el dar á la voz inflexiones blandas y mujeriles, y el competir con las mujeres mismas en lo muelle y regalado del cuerpo. Tal es la vida de nuestros adolescentes. ¿Quién de vuestros contemporáneos puede llamarse, no ya ingenioso, sino ni siquiera varón de veras? Lascivos, enervados, expugnadores de la honestidad ajena, negligentes de la propia, ¡no consientan los dioses que en tales manos caiga jamás la elocuencia! Id y buscad un orador entre esos que no se muestran hombres sino en la lujuria 1.»

1 *Non unus, quamvis praecipuus, sit imitandus, quia nunquam par fit imitator auctori. Haec natura est rei; semper citra veritatem est similitudo. Deinde, ut possitis aestimare quantum quotidie ingenia decrescant, et nescio qua iniquitate naturae, eloquentia se retro tulerit: quidquid romana facundia habed quod insolenti*

Este trozo parece arrancado del *Diálogo sobre las causas de la corrupción de la elocuencia*, y no resplandece en Séneca el Retórico menos imperio del sentido moral que en Quintiliano. De todos los prólogos de las *Controversias* y de las *Suasorias* pueden sacarse muy firmes doctrinas literarias. Así, v. gr., Séneca se declara contra la imitación de un solo autor, por excelente que sea, y aun contra el principio mismo de la imitación, entendida del modo grosero que la entendían los retóricos, porque nunca (dice) llega el imitador á donde llegó su modelo, y es ley de la naturaleza que el traslado quede siempre inferior al original. Lo que aconseja, pues, es el estudio asiduo de los modelos, cuantos más mejor, sin esclavizarse servilmente á ninguno. No es de los preceptistas que quieren someterlo todo á reglas y medidas inflexibles; antes se declara partidario de la libertad literaria, y opina que hay que conceder muchas

Graeciae aut opponat aut praeferat, circa Ciceronem effloruit... In deterius deinde quotidie data res est, sive luxu temporum: nihil est enim tam mortiferum ingeniis quam luxuria, sive cum praemium pulcherrimae rei cecidisset, translatum est omne certamen ad turpia, multo honore quaestuque vigentia, sive fato quodam, cujus maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta, rursus ad infimum velocius quidem quam ascenderant, relabantur. Torpent ecce ingenia desidiosae juventutis nec in ullius honestae rei labore vigilatur... Quis aequalium vestrorum, quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est?... Ite nunc, et in istis, nisi in libidine, viris, quaerite oratorem... In hos nec Dii tantum mali ut cadat eloquentia: quam non mirarer nisi animos, in quos se conferret, eligeret. (*Cont.*, lib. I, *Praef.*)

cosas á los ingenios, siempre que la audacia no degenere en monstruosidad. *(Multa donanda ingeniis, sed donanda vitia, non portenta.)*

No es esto decir que carezca Séneca de algunos errores literarios, debidos á su educación retórica. Tal es, por ejemplo, su doctrina sobre las palabras nobles y bajas, censurando á Albucio, que, por huir de la excesiva pompa oratoria y del vano esplendor, no dudaba en usar una porción de vocablos que Séneca declara sordidísimos, entre los cuales pone estos dos: *acetum* y *spongias*. Pero, si bien se mira, su verdadera censura contra Albucio no se funda en que éste huyera de las afectaciones retóricas, sino en que quería aparentarlo sin conseguirlo, porque nada quitaba del estruendo vano de las palabras, y sólo de vez en cuando intercalaba estas otras de baja ralea, para que sirviesen como de patrocinio y defensa á las demás.

Cualquiera que sea el juicio que formemos sobre los tristes fragmentos de oratoria académica recogidos por Séneca el Viejo, siempre habrá que salvarle á él y dejarle fuera de cuenta, puesto que como crítico ha protestado siempre contra la materia que coleccionaba [1]. Y así, en los *Excerp-*

1 Sin duda por su calidad de español, ha merecido Marco Séneca no vulgares comentadores entre los nuestros: tales son el toledano Juan Pérez *(Petreius)* en los *Scholia* que están al fin de sus *Progymnasmata* ó ejercicios retóricos; el Comendador griego Hernán Núñez, que fué el primero que trabajó en la corrección del texto, como lo muestran sus *Castigationes*

ta de los libros perdidos, le vemos repetir con fruición estas palabras de Casio Severo, que encierran la más terrible condenación del arte declamatoria: «¿Qué cosa hay que no sea inútil en este ejercicio escolástico, si la misma escolástica es inútil? Cuando hablo en el foro, tengo algún propósito; cuando declamo, me parece trabajar

(Venecia, 1536, y París, 1603); Antonio Covarrubias y Antonio Agustín, de cuyos *Excerpta* se valió Andrés Scotto en su edición de 1604, *ex typographia Commeliniana*. D. Francisco de Quevedo, tan admirador de toda la familia de los Sénecas, á la cual pertenece en algún modo por su estilo, tradujo y continuó dos de las *Suasorias*. Luis Vives había imitado en el siglo anterior las *Controversias*. D. Nicolás Antonio y Rodríguez de Castro, en sus respectivas Bibliotecas, y los PP. Mohedanos, en la *Historia Literaria de España*, dedican largas páginas al colector de las declamaciones, y también le juzga con buen criterio D José Amador de los Ríos, en la obra que sobre el mismo asunto de historia literaria ha publicado en nuestros días.

El texto de la recensión de Scotto sirvió de base á la edición elzeviriana de 1639, á la de 1672 *cum notis variorum*, y á la Bipontina de 1783. Pero las dos ediciones realmente críticas y dignas de consultarse hoy, son la de Conrado Bursian, Leipzig, 1857, y la de A. Kiessling, que forma parte de la *Biblioteca Teubneriana*, 1872. Ninguna de ellas puede darse, sin embargo, por cabal y definitiva. Para formar idea de las dificultades críticas que ofrece el texto corruptísimo de Séneca el Retórico, comparado por alguno de sus comentadores con el establo de Augías, basta pasar los ojos por los siguientes opúsculos filológicos, que no son todos los que existen, sino solamente los que tenemos en nuestra colección:

Vahlen: *Zur Kritik des Seneca Rhetor* (son reparos á la edi-

en sueños. Si conducís á esos declamadores al senado, al foro, apenas se encontrará uno que sepa sufrir el sol ni la lluvia. Es imposible que salga un orador de tan pueril ejercicio. Es como si qui-

ción de C. Bursian): Freiburg im Breisgau, Junio de 1858 (extracto del *Rheinisches Mus.*)

Konitzer (Dr. Clemens): *Beiträge zur Kritik des Rhetors Seneca:* Breslau, 1866.

Waschmuth: *Quaestiones Criticae in Senecam Rhetorem:* Posen, 1867.

Kiessling (Adolfo): *Neue Beiträge zur Kritik des Rhetor Seneca:* Hamburgo, 1871. El mismo autor había tratado antes de Séneca en sus *Beiträge zur Kritik Lateinisches Prosaiker:* Basilea, 1864.

Sander (Max.): *Der Sprachgebrauch des Rhetors Annaeus Seneca:* Waren 1877. Antes había publicado en latín un trabajo sobre la Sintaxis de Séneca: Greisfwald, 1872.

Como estudios literarios acerca de Séneca el Retórico, sólo conocemos los siguientes:

Koerber: *Ueber den Rhetor Seneca und die römische Rhetorik seiner Zeit.:* Cassel, 1864.

Gruppe (Otto): *Quaestiones Anneanae: dissertatio inauguralis philologica Sedini* (Stettin), 1873.

Buschmann: *Charakteristik der Griechischen Rhetoren beim Rhetor Seneca:* Parchim, 1878.—Id.: *Die «enfants terribles» unter den Rhetoren des Seneca:* Parchim, 1883.

Friedlander (L.): *De Senecae controversiis in Gestis Romanorum adhibitis:* Regimonti, 1871.

Esta última (que no tiene más que dos páginas) considera las *Controversias* de Séneca desde un punto de vista muy original y curioso: como fuente para la historia de la novela, puesto que no pocas de aquellas causas fingidas pasaron convertidas en cuentos á la célebre colección *Gesta Romanorum,*

siéramos juzgar de las condiciones de un piloto, haciéndole navegar en un estanque [1].»

De Lucio Anneo Séneca, el Filósofo, dice muy lindamente su antiguo traductor D. Alonso de Cartagena, «que puso tan menudas y juntas las reglas de la virtud, en estilo elocuente, como si bordara una ropa de argentería, bien obrada de ciencia, en el muy lindo paño de la elocuencia.» Entre estas sentencias menudas que caen como granizo sobre los lectores del más popular de los moralistas antiguos, hay algunas que pertenecen al arte, y que son vislumbres y ráfagas de la futura ciencia estética. Séneca el Filósofo no trata directamente de teorías oratorias, por lo menos en los libros suyos que hoy se conservan; tampoco ha discurrido de propósito sobre el amor y la hermosura; pero es condición de sus escritos ser más admirables por las sentencias de que están esmaltados que por el plan, la consecuencia y el método, y encontrarse con frecuencia en ellos lo que menos se esperaba. Como son en su mayor parte tratados de dirección espiritual para sus amigos, epístolas ó exhortaciones consolatorias, escritos

y de ella á otras latinas y vulgares. Los progresos de la ciencia de los orígenes literarios van haciendo cobrar inesperado valor á los monumentos de la antigüedad más desdeñados hasta ahora.

1 *Cum in foro dico, aliquid ago: cum declamo... videor mihi in somniis laborare. Age dum, istos declamatores produc in senatum, in forum... non imbrem ferre, non solem sciunt, vix se inveniunt. Non est quod oratorem in hac puerili exercitatione spectes, quid si velis gubernatorem in piscina aestimare?*

de ocasión, en una palabra, y en los cuales se trata de aplicar medicina á algunas enfermedades del ánimo, más bien que exponer un sistema ético, procede Séneca con estilo y forma oratoria, y pasa rápidamente y sin gran rigor de un asunto á otro. No hay escritor de quien puedan entresacarse tantas páginas bellas, tantas sentencias nobles y tantas máximas felices. No hay otro tampoco cuyas obras, en conjunto, resistan menos la prueba de la lectura seguida. Donde quiera se encuentran joyas: fáltales el primor del engarce. Tratemos de congregar las ideas artísticas que en todos sus libros fué derramando [1].

1 Prescindiendo de las antiguas innumerables ediciones, entre las cuales merecen especial aprecio la tercera y última de Justo Lipsio (Amberes, imprenta Plantiniana, 1632), la Elzeviriana de 1639, y la Bipontina de 1782 y siguientes, en seis volúmenes, los textos de Séneca que hoy pueden consultarse con más comodidad y confianza son el de Fickert (Leipzig, 1842 1845) y el de la recensión de Fr. Haase, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (Leipzig, 1852, tres volúmenes), ediciones que ciertamente no hacen inútil otra nueva recensión, como lo han probado tantos opúsculos de *Adnotationes, Emendationes, Observationes criticae, Lectiones, Adversaria*, etc., publicados posteriormente en Alemania.

Entre las innumerables monografías acerca de Séneca (cuyo catálogo sería impropio de este lugar), no hemos visto ninguna consagrada á la apreciación de sus ideas literarias, á no ser que trate algo de esto un artículo publicado por Volckmann en la Revista de Mager (1857), con el título de *Seneca eine literarisch-pädagogische Skizze*, trabajo que no conocemos más que por una cita de Teuffel.

Séneca tenía verdaderamente el sentido de lo bello. En el libro *De vita beata*, dedicado á su hermano Galión, enseña que el filósofo ha de ser artífice de la vida, buscando como sumo bien la perpetua *euthymia*, es decir, la concordia del ánimo [1]. El libro *De la tranquilidad del ánimo, á Sereno*, no es más que el desarrollo de este principio y la condenación, así del humorismo sarcástico que toma la vida por objeto de irrisión y de burla, como del negro pesimismo que tanto se había desarrollado en los tiempos de la decadencia romana, y que absolutamente desesperaba del precio y del valor de la existencia [2].

1 *Hanc stabilem animi sedem Graeci εὐθυμίαν vocant, de qua Democriti egregium volumen est: ego tranquillitatem voco, nec enim imitari et transferre verba ad illorum formam necesse est: res ipsa, de qua agitur, aliquo signanda nomine est, quod apellationis graecae vim debet habere, non faciem. Ergo quaerimus quomodo animus semper aequalis secundoque cursu eat, propitiusque sibi sit, et sua laetus adspiciat: et hoc gaudium non interrumpat, sed placido statu maneat, nec attollens se unquam, nec deprimens.*

2 Este admirable tratado pertenece á lo que pudiéramos llamar *higiene del espíritu*. ¡Qué descripciones hay en él de complicados y refinadísimos estados psicológicos que nos parecen enteramente modernos! «*Ut ulcera quaedam nocituras manus appetunt, et tactu gaudent, et foedam corporum scabiem delectat quidquid exasperat: non aliter dixerim his mentibus, in quas cupiditates velut mala ulcera eruperunt, voluptati esse laborem vexationemque. Sunt enim quaedam quae corpus quoque nostrum cum quodam dolore delectant: ut versare se, et mutare nondum fessum latus et alio atque alio positu ventilari... Inde peregrinationes suscipiuntur vagae et littora pererrantur et modo mare, modo terra experitur, semper praesentibus infesta levitas. Nunc Campaniam petamus: iam*

Hay en Séneca, por lo que toca á las materias especulativas, un fondo de ideas platónicas ó académicas innegable, pero modificadas profundamente por el rigorismo ético de los estóicos, verdaderos kantianos de la antigüedad. No tenían los estóicos doctrina alguna del ideal artístico, y por eso Séneca, con su habitual tendencia ecléctica, va á buscar la metafísica donde la hay, es decir, en los platónicos y en los peripatéticos,

delicata fastidio sunt: inculta videantur: Bruttios et Lucanos saltus persequamur. Aliquid tamen inter deserta amoeni requiratur in quo luxuriosi oculi longo locorum horrentium squalore releventur. Tarentum petatur, laudatusque portus, et hiberna coeli mitioris et tecta vel antiquae satis opulenta turbae. Iam flectamus cursum ad urbem, nimis diu aplausu et fragore aures vacaverunt: iuvat iam et humano sanguine frui. Aliud ex alio iter suscipitur, et spectacula spectaculis mutantur, ut ait Lucretius:

Hos se quisque modo semper fugit.

Sed quid prodest, si non effugit? sequitur se ipse; et urget gravissimus comes .. Infirmi sumus ad omne tolerandum, nec laboris patientes, nec voluptatis, nec nostrae, nec ullius rei diutius. Hoc quosdam egit ad mortem, quod proposita saepe mutando, in eadem revolvebantur, et non reliquerant novitati locum. Fastidio illis coepit esse vita, et ipse mundus: quousque eadem?...»

Véanse las siguientes consideraciones sobre la risa y el llanto:

«*Occupat enim nonnumquam odium generis humani, et ocurrit tot scelerum felicium turba, cum cogitaveris, quam sit rara simplicitas, quam ignota innocentia, et vix unquam, nisi cum expedit, fides, et libidinis lucra damnaque pariter invida, et*

y combinando hábilmente la doctrina de unos y de otros, como siglos adelante lo hicieron León Hebreo y Fox Morcillo, expone, en su epístola 65, á Lucilio, las dos teorías combinadas de la *forma* y de la ***idea***, dándonos nuevo testimonio de la manera recta é idealista con que todos los filósofos antiguos entendieron la *mimesis* aristotélica. «Toda arte (dice Séneca) es imitación de la naturaleza [1]. La estatua supone materia capaz

ambitio usque eo iam se suis non continens terminis, ut per turpitudinem splendeat. Agitur animus in noctem, et velut eversis virtutibus, quas nec sperare licet, nec habere prodest, tenebrae oboriuntur... Elevanda ergo omnia, et facili animo ferenda: humanius est deridere vitam quam flere. Adjice, quod de humano quoque genere melius meretur qui ridet illud quam qui luget. Ille et spei bonae aliquid relinquit: hic tamen stulte deflet quae corrigi posse desperat et universa contemplatus, maioris animi est qui risum non tenet, quam qui lacrymas, quando levissimum affectum animi movet, et nihil magnum, nihil severum nec serium quidem, ex tanto apparatu putat... Sed satius est, publicos mores et humana vitia placide accipere, nec in risum, nec in lacrymas excidere. Non alienis malis torqueri aeterna miseria est: alienis delectari malis, voluptas inhumana.»

1 Ep. 68: «*Omnis ars imitatio est naturae... Statua et materiam habuit quae pateretur artificium, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa artifex. Forma quae unicuique operi imponitur, tanquam statuae... hanc Aristoteles «Eidos» vocat. Aes prima statuae causa est: nunquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo ea funderetur duceretur ve. Secunda causa artifex est: non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma: neque enim statua ista Doryphoros vocaretur aut Diadumenos, nisi haec illis impressa esset fa-*

de recibir el artificio y artífice que trabaje la materia. En la estatua, pues, la materia es el bronce; la causa el artífice. La *forma* que se aplica á la estatua, es la misma que llamamos *eidos*. El bronce es la primera causa de la estatua, porque nunca hubiera podido existir ésta sin

cies. Quarta causa est faciendi propositum. . Vel pecunia est hoc, si vendituras fabricavit: vel gloria, si laboravit in nomen: vel religio, si domum templo paravit. Ergo et haec causa est propter quam fit... His quintam Plato adjicit, exemplar quod ipse «ideam» vocat: hoc est enim ad quod respiciens artifex, id quod destinabat efficit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos an intus, quod sibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium Deus intra se habet, numerosque universorum quae agenda sunt et modos mente complexus est. Quinque, ergo, causae sunt... tanquam in statua. Id ex quo, aes est. Id a quo, artifex est. Id quo, forma est quae aptatur illi. Id ad quod, exemplar est quod imitatur is qui facit. Id propter quod, facientis propositum est. Id quod ex istis est, ipsa statua... Haec quae ab Aristotele et Platone ponitur turba causarum, aut nimium multa, aut nimium pauca comprehendit... Sed nos nunc primam et generalem causam quaerimus; haec simplex esse debet, nam et materia simplex est. Quaerimus quid sit causa: ratio faciens, id est, Deus. Ita quae nunc retuli, non sunt multae et singulae causae, sed ex una pendent, ex ea quae facit. Formam dicis causam esse: hanc imponit artifex operi: pars est, non causa. Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Si necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima, sine his procedere ars non potest, non partes tamen haec artis aut causae sunt. Propositum, equidem, artificis, propter quod ad faciendum aliquid accedit, causa est: ut sit causa, non est efficiens causa, sed superveniens.»

materia de donde fundirla ó sacarla. La segunda causa es el artífice, porque no hubiera podido el bronce convertirse en estatua, si no le hubiese ayudado la mano del arte. La tercera causa es la forma, porque no llamaríamos á aquella estatua *doryphoros* ó *diadumenos*, si no se le hubiese impreso la forma de tal. La cuarta causa es el propósito de hacer; y ¿qué es el propósito? Lo que invita y mueve al artífice á producir. Unas veces es el dinero, si fabrica para vender sus obras; otras veces la gloria, si trabaja para su buen nombre, ó la religión, si trata de adornar un templo. Y todavía á estas causas añade Platón otra quinta, que es aquel ejemplar que llama *idea*, conforme á la cual el artífice realiza lo que tiene en su mente. Poco nos importa averiguar si tiene fuera de sí ese ejemplar, en el cual fija los ojos, ó si le lleva en su interior, y él mismo le concibe y pone ante su vista. Estos ejemplares, Dios los contiene en su mente, y abraza los números y los modos de todas las cosas que han de ser hechas. Cinco son, pues, las causas en una estatua; es á saber: el bronce ó la materia, el artífice, la forma que el artífice impone á la materia, y el ejemplar que el artífice imita en su obra.» Esta muchedumbre de causas, imaginadas por Aristóteles y por Platón, le parecen á Séneca, ó muchas, ó demasiado pocas. «Nosotros (añade) buscamos una causa primera ó general; esta causa debe ser simple, como lo es la materia. La razón agente es Dios, y todas dependen de ella; la forma que el artífice impone á la obra, no es propiamente causa, sino parte. El

ejemplar no es causa, sino instrumento necesario de la causa. El propósito del artífice, sí es causa, pero no eficiente, sino ocasional, ó, como dice Séneca: *Sobreviniente.*»

En un punto importante se aparta Séneca de los platónicos. Niega la verdad del axioma:

Gratior est pulchro veniens in corpore virtus,

y afirma que la virtud ninguna belleza de forma exterior necesita, porque ella es la mayor hermosura, y consagra el cuerpo en quien reside, hermoso ó feo. Tal era el sentido de los estóicos, y tal fué el de los primeros cristianos, y el que llevó á algunos á defender hasta la fealdad física del Redentor.

A la teoría de las ideas vuelve en la ep. 58, exponiendo el sentir de Platón: «Las ideas son inmortales. La idea es el ejemplar eterno de las cosas que la naturaleza ejecuta, inmutables, infalibles. Si quiero hacer tu imagen, te tomaré por ejemplar de la pintura, y así recibirá mi mente ciertos hábitos que aplicará luego á su obra. Lo mismo acontece con la idea. Cuando el pintor quería representar con colores á Virgilio, contemplaba su persona. La idea era el rostro de Virgilio, ejemplar de la obra futura. De allí nacía la forma que el artífice aplicaba luego á su obra. ¿Y qué diferencia hay entre las dos formas? me preguntarás. El ser la una, forma ejemplar, y la otra, forma tomada del ejemplar, é impuesta á la obra; el artífice imita la una, pero crea la otra...

Son, pues, la misma cosa idea y forma; pero la llamamos *forma (eidos)* cuando está en las cosas creadas; *idea*, cuando está fuera de la obra, y no tanto fuera de la obra como antes de ella 1.» Séneca, como se ve, es partidario de la conciliación platónico-aristotélica entre el *Eidos* y la *Idea*, con el mismo sentido y alcance que el insigne filósofo de nuestro siglo de oro, Fox Morcillo. A tal punto son viejas las tradiciones de la ciencia española.

Séneca, no sólo admite la belleza moral como sinónimo de *virtud*, abstracción hecha de la forma; no sólo confunde á cada paso el criterio ético con el estético, sino que parece no reconocer otra cosa que con rigor pueda llamarse bella sino la virtud humana, tan admirablemente ensalzada por él en la ep. 41, como espiritual y muy digna de los dioses, y tal, que nos mueve á creer que un espíritu sagrado mora en las almas de los jus-

1 Ep. 58: *«Idea est eorum quae natura fiunt exemplar aeternum... Haec immortales, immutabiles, inviolabiles sunt .. Volo imaginem tuam facere: exemplar picturae te habeo, ex quod capit aliquem habitum mens, quem operi suo imponat... Pictor cum reddere Virgilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Virgilii facies, futuri operis exemplar: ex hac quod artifex trahit et operi suo imponit «eidos» est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta, et operi imposita: alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est. Etiamnum aliam desideras distinctionem? «Eidos» in opere est: Idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.»*

tos, las cuales debemos venerar piadosamente, no de otro modo que celebramos con veneración religiosa la espesura de los bosques sagrados, las profundas cavernas, las fuentes de los ríos, etc., por suponerlos llenos de un espíritu divino. El ánimo excelso y sagrado, el ánimo del sabio conversa con nosotros; pero nunca se desprende de su divino origen. Este exclusivismo del sentido moral hace á Séneca menospreciar, en la ep. 88, las artes liberales, que llama *pueriles y lúdicras* porque no se encaminan de un modo inmediato á la virtud, y condenar absolutamente, en la epístola 116, el uso de las pasiones y de los afectos, aun templados, como los admitían los peripatéticos.

La belleza y el bien moral son siempre términos idénticos para Séneca. Si nos fuera lícito, escribe en la ep. 115, contemplar el alma del varón justo, ¡cuán hermoso rostro, cuán sagrado, cuán magnífico, plácido y resplandeciente le veríamos! Nadie dejaría de arder en amores de él, si pudiese contemplarle cara á cara [1].

1 *Errare mihi visus est quid dixit:*

Gratior est pulchro veniens in corpore virtus,

nullo enim honestamento eget ipsa, et magnum sui decus est et corpus suum consecrat... Pulchritudine animi corpus ornari (Ep. 66)... *Si nobis animum boni viri liceret inspicere, oh quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico, placidoque fulgentem videremus!... Nemo, inquam, non amore ejus arderet, si nobis illam videre contigeret... Cernemus pulchritudinem illam quamvis sordido obteciam.* (Ep. 115.)

De esta elevación moral del pensamiento de Séneca nace su desdén hacia el aplauso del vulgo y los juicios de la muchedumbre. Las artes que se dirigen á procurar ese aplauso le parecen ínfimas y de baja ralea. «Busquemos lo mejor (dice en el libro *De Vita beata)*, no lo más usado; lo que nos ponga en posesión de la felicidad eterna, no lo que parezca bien al vulgo, pésimo intérprete de la verdad. Y adviértase que llamo vulgo á muchos que visten clámide. Yo tengo un criterio mejor y más cierto para distinguir lo verdadero de lo falso... Aspiremos á algo sólido y verdadero é intrínsecamente hermoso 1.» Y esta hermosura no

1 *Quaeramus aliquid non in speciem bonum, sed solidum et aequabile, et a secretiore parte formosius. Hoc eruamus, nec longe positum est: invenietur: scire tantum opus est quo manum porrigas... Interim, quod inter omnes stoicos convenit, rerum naturae assentior, ab illa non deerrare, et ad illius legem exemplumque formari, sapientia est. Beata est ergo vita, conveniens naturae suae: quae non aliter contingere potest quam si primum sana mens est, et in perpetua possessione sanitatis suae. Deinde si fortis ac vehemens, tum pulcherrima et patiens, apta temporibus, corporis sui pertinentiumque ad id curiosa, non anxie tamen: aliarum rerum quae vitam instruunt, diligens, sine admiratione cuiusquam: usura fortunae muneribus, non servitura... Summum bonum est, animus fortuita despiciens, virtute laetus... invicta vis animi, perita rerum, placida in actu, cum humanitate multa... Libet et ita definere, ut beatum dicamus hominem eum, cui nullum bonum malumque sit nec nisi bonus malusque, animus: honesti cultor, virtute contentus, quem nec extollant fortuita nec frangant... Beatam vitam... liberum animum et erectum et interritum ac stabilem, extra metum, extra cupiditatem positum.»*

puede ser otra que la del ánimo que desprecia las cosas fortuitas y con la virtud se alegra, libre, altivo, señor de las cosas y, á un tiempo mismo, plácido en el modo, invencible en el fondo. No es carácter de esta belleza moral una apagada y vil tristeza, sino, al contrario, una hilaridad de alma continua y una alegría profunda y que viene de lo alto, como que encuentra en sí misma el principio de su regocijo, y no desea mayor riqueza que la que tiene en su casa. En vez de los deleites; en vez de los bienes perecederos y frágiles, ó del punzador remordimiento, reina eternamente en esas almas un goce perfecto é inconmensurable, paz y concordia del ánimo, y gracia y mansedumbre. Entonces puede decirse que el hombre reconquista su libertad por el restablecimiento de la armonía, y nace aquel inexplicable bien que los griegos llamaron *Sophrosyne*, el reposo y la elevación del alma, puesta en lugar seguro, y el gozo grande é inconmovible que nace del conocimiento de lo verdadero; todas las cuales cosas deleitan el alma, no como bienes ajenos y extrínsecos, sino como nacidos de su propio bien interior. La belleza moral es algo excelso, real, invicto, infatigable; y, por el contrario, el deleite es humilde, servil, deleznable, caduco é indigno de quien conserva algún vestigio de hombre [1].

El sumo bien (y ya hemos dicho que Séneca

1 «*Laetitia alta, atque ex alto veniens... Ingens gaudium subit, inconcussum et aequabile, tum pax et concordia animi, et magnitudo cum mansuetudine. Ergo exeundum in libertatem*

confunde bajo este nombre la suma belleza) no tiene su razón fuera de sí propio, ni deja nada que apetecer, ni tolera hastío ni remordimiento. «El deleite no es premio, ni causa de la virtud, sino algo extrínseco que á la virtud misma se le agrega. Por el contrario, el sumo bien consiste en el recto juicio y en el hábito del entendimiento sano; y cuando llena el alma y alcanza sus últimos límites, puede decirse que está perfecto el sumo bien y que nada más desea, porque nada cabe fuera del todo, ni nada se extiende más allá del fin. Y así, cuando no procuramos la virtud por la virtud misma, sino que preguntamos á qué fin se encamina la virtud, buscamos vanamente algo superior al bien sumo. Si me preguntas qué busco en la virtud, te diré que ninguna otra cosa, sino la virtud misma, porque nada hay mejor que ella, y ella es precio de sí propia. Y ¿te parece pequeño precio?»

Esta especie de moral desinteresada, sin consideración al premio ni á la pena, es el alma de los escritos de Séneca y la nota característica de su originalidad como escritor ético. *Lo honesto por lo honesto, apetecible por sí mismo y por su propia dignidad*, es su fórmula, en el libro IV *De Beneficiis* y en todas partes. El sentido estético yace siempre ahogado por esta intransigencia ética; y cuando leemos en algún libro senequista la

est... Tum illud oritur inaestimabile bonum, quies mentis in tuto collocatae, et sublimitas, expulsisque terroribus, ex cognitione veri gaudium grande et immotum »

palabra ***pulchrum***, entiéndase siempre ***bonum;*** y entiéndase además que, para Séneca, el bien ontológico no es cosa distinta del bien moral, único punto luminoso que para él queda en medio de la incertidumbre de su filosofía, y única tabla de refugio para los pensadores de aquella edad en medio del abandono de los principios metafísicos.

Séneca, como todos los hispano-romanos del imperio, tiene la gloria de haber condenado con acerbas, elocuentes y varoniles palabras los extravíos literarios de su tiempo, la retórica fría, convencional y amanerada, el arte que hoy llamaríamos *de salón*, las lecturas públicas, los espectáculos, el histrionismo declamatorio de los poetas, todo empleo innoble y bajo del arte y don divino de la poesía. «Enemiga del reposo del sabio (dice en la ep. 7.ª) es la conversación de muchos. Cada cual imprime en nosotros alguno de sus vicios. El ánimo endeble y poco firme en el camino de lo recto, fácilmente se contagia con el ejemplo de muchos. Retírate dentro de tí mismo cuanto puedas; no te lleve la ostentación del ingenio hasta el punto de recitar ó disputar ante muchos. No te diría yo que no lo hicieras, si tuvieses auditorio digno de tu entendimiento. Pero nadie hay en este pueblo que pueda entenderte. Y si te entiende uno, será porque antes hayas tenido que formarle y educarle. Y créeme: no temas haber perdido el tiempo si, en vez de enseñar á otros, has aprendido para tí [1].»

1 «*Inimica est multorum conversatio. Nemo non aliquod*

Este amor verdadero ó aparente al arte reposado, sereno, solitario, apartado del tumulto y de la influencia corruptora del público; esta especie de aristocracia intelectual que Séneca quiere establecer; y, por otra parte, la intransigente rigidez de su criterio ético, le hacen condenar acerbamente toda recreación popular, y combatir con encarnizado rigor el teatro, usando argumentos

nobis vitium aut commendat, aut inprimit, aut nescientibus allinit. ...Nihil vero est tam damnosum bonis moribus, quam in aliquo spectaculo desidere. Tunc enim per voluptatem facilius vitia surrepunt. Quid me existimas dicere? avarior redeo, ambitiosior, luxuriosior? immo vero crudelior et inhumanior quia inter homines fui. ...Subducendus populo est tener animus et parum tenax recti: ...Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit. ...Recede in teipsum quantum potes, cum his versare, qui te meliorem facturi sint: illos admitte quos tu potes facere meliores. ...Non est ergo quod te gloria publicandi ingenii producat in medium, ut recitare istis velis ac disputare: quod facere te vellem si haberes isti populo idoneam mentem. Nemo est, qui intelligere te possit. Aliquis fortasse unus aut alter incidet: et hic ipse formandus tibi erit, instituendusque ad intellectum tui. Cui ergo inquis, ista didici? non est quod timeas ne operam perdideris, si tibi didicisti.»

Como se ve, aquí va envuelta la condenación, no sólo de los espectáculos, sino de las conferencias y lecturas públicas. Pero en cuanto á los espectáculos, conviene advertir, aunque Séneca no hace distinción alguna, que sus anatemas parecen recaer, más que sobre el teatro, sobre los juegos de gladiadores, que él tiene la gloria de haber combatido el primero entre los antiguos.

El elogio de la soledad es uno de los lugares comunes de las epístolas de Séneca

no muy distintos de los de la famosa paradoja de Rousseau. «Nada hay tan dañoso para las buenas costumbres, escribe en esta misma ep. 7.ª, como contemplar algún espectáculo. Por medio del deleite se deslizan más fácilmente los vicios. No sólo vuelvo del espectáculo avaro, ambicioso, lujurioso, sino que me hago más cruel y más inhumano, *porque al fin he estado entre hombres.*»

No es rara en Séneca esta desalentada misantropía, y aun puede añadirse que respira toda su doctrina moral una íntima tristeza que toca en los lindes del pesimismo. Vanidad es para él la gloria; vanidad, el arte mismo que cultiva hasta con afectación de estilo; vanidad, la ciencia humana [1]; sólo el mundo moral se salva de la ruína. Y, sin embargo, en estos escritos tan tétricos y

1 También en el tratado *De Brevitate vitae* manifiesta Séneca el mayor desprecio por el estudio de las letras, tal como le profesaban los gramáticos: «*Nam de illis nemo dubitabit, quin operose nihil agant, qui in litterarum inutilium studiis detinentur... Graecorum iste morbus fuit, quaerere quem numerum remigum Ulyses habuisset: prior scripta esset Ilias, an Odyssea: praeterea an eiusdem esset auctoris. ...Ecce Romanos quoque invasit inane studium supervacua discendi.*»

Manifiesta el mismo desdén por el estudio de la historia: «*Nam ut concedas omnia eos* (los historiadores) *bona fide dicere... tamen cuius ista errores minuent? cuius cupiditates prement? quem fortiorem, quem iustiorem, quem liberaliorem facient? Dubitare se interim Fabianus noster aiebat, an satius esset nullis studiis admoveri, quam his implicari.*»

Unicamente le parece digno del sabio el estudio de la filosofía; únicamente á éste llama *sapientia:* «*Soli omnium otiosi*

desconsolados se encuentran las afirmaciones más rotundas que en la antigüedad encontramos, del progreso del género humano, en todas sus actividades, sin excluir la artística y la científica. «A todos está abierta la verdad: nadie la ocupó to-

sunt, qui sapientiae vacant: soli vivunt, nec enim suam tantum aetatem bene tuentur: omne aevum suo adjiciunt. Quidquid annorum ante illos actum est, illis acquisitum est. Nisi ingratissimi simus, illi clarissimi sacrarum opinionum conditores, nobis nati sunt, nobis vitam praeparaverunt. ...Disputare cum Socrate licet, dubitare cum Carneade, cum Epicuro quiescere, hominis naturam cum Stoicis vincere, cum Cynicis excedere, cum rerum natura in consortium omnis aevi pariter incedere... Hos in veris officiis morari licet dicamus, qui Zenonem, qui Pytagoram quotidie et Democritum, ceterosque antistites bonarum artium, qui Aristotelem et Theophrastum volent habere quam familiarissimos. ...Nobilissimorum ingeniorum familiae sunt: elige in quam adscisci velis.»

Aun en la misma filosofía no parece estimar más que la parte moral, considerando como *pueriles ineptias* (ep. 48) las cavilaciones de los dialécticos. Para Séneca, la filosofía es una disciplina ética, una dirección espiritual: «*Vis scire quid philosophia promittat generi humano? consilium. Alium mors vocat, alium paupertas urit, alium divitiae vel alienae torquent, vel suae: ille malam fortunam horret, hic se felicitati suae subducere cupit: hunc homines male habent, illum dii. Quid mihi lusoria ista proponis? non est jocandi locus: ad miseros advocatus es. ...Sucurre, quisquis eloquentior es, pereuntium poenis. Omnes undique ad te manus tendunt, perditae vitae, perituraeque auxilium aliquod implorant. ...Rogant... ut disjectis et errantibus clarum veritatis lumen ostendas.*»

Hasta cuando de soslayo trata una cuestión metafísica, como lo hace con la de las *ideas*, en la ya citada epístola 58,

davía: mucho queda de ella á los venideros. Ya vendrá tiempo en que salgan á luz las cosas que ahora se ocultan, y en que la diligencia de otro siglo las extraiga de las entrañas de la tierra; no basta una sola edad para la investigación de tantas cosas [1].»

casi solicita perdón por el tiempo perdido, y procura sacar alguna conclusión moral: «*Quid de istis capiam, quae modo tractavimus, remotis a reformatione morum? quomodo meliorem me facere Ideae Platonicae possunt? quid ex istis traham, quod cupiditates meas comprimat? Vel hoc ipsum, quod omnia ista quae sensibus serviunt, quae nos accendunt et irritant, negat Plato ex iis esse quae vere sint. Igitur ista imaginaria sunt, et ad tempus aliquam faciem ferunt: nihil horum stabile nec solidum est... contemnamus omnia, quae adeo pretiosa non sunt, ut an sint omnino dubium sit.*» (Cf. ep. 65): «*Nec hoc quidem tempus, ut existimas, perdo. Ista enim omnia, si non concidantur, nec in hanc subtilitatem inutilem distrahantur, attollunt et levant animum, qui gravi sarcinâ pressus, explicari cupit, et reverti ad illa quorum fuit. Nam corpus hoc, animi pondus ac poena est: premente illo urgetur, in vinculis est nisi accesit philosophia, et illum respirare rerum naturae spectaculo iussit, et a terrenis dimisit ad divina. Haec libertas eius est, haec evagatio...*»

1 «*Multa seculis tunc futuris, cum memoria nostri exoleverit, reservantur. Pusilla res mundus est, nisi in illo quod quaerat omnis mundus habeat. Non semel quaedam sacra traduntur: Eleusis servat quod ostendat revisentibus. Rerum natura, sacra sua non simul tradit. Initiatos nos credimus: in vestibulo eius haeremus. Illa arcana non promiscue nec omnibus patent; reducta et interiore sacrario clausa sunt. Ex quibus aliud haec aetas, aliud quae post nos subibit, dispiciet.*» (*Nat- Quaest.*, libro VII.)

Puede decirse que la lectura de Séneca, sin dejar un fondo de ideas muy rico, ni tampoco muy claro y terminante, produce el efecto general de vigorizar, templar y levantar el ánimo, más que la de ningún otro autor antiguo. Esta oculta virtud suya hizo exclamar con hipérbole á Gaspar Barthio, que el libro *De Vita beata* era el más excelente, después de las Sagradas Escrituras. Y por eso Séneca, que fué filósofo relativamente mediano en otras esferas, y no autor de ninguna de esas grandes concepciones y sistemas que llevan los nombres de Platón y de Aristóteles, de Leibnitz y de Hegel, ha ejercido una influencia tan profunda, con sentencias y moralidades sueltas, y ha sido uno de los principales educadores del mundo moderno, y especialmente de la raza española.

En cuanto al estilo, Séneca, como teórico, está en contradicción con lo que él mismo practica. Sólo admira los escritos de *composición viril y santa*, y él teje los suyos de antítesis, de simetrías y de conceptos. Llama *exangües* á los libros de los filósofos, porque, instruyendo, disputando, cavilando, no encienden ni enfervorizan el alma, ni ellos mismos la tienen. Tacha el nimio cuidado de las palabras, y se ve que él mide y pesa las suyas, y que huye continuamente de las expresiones naturales. Reduce toda su doctrina acerca del estilo á esta máxima: «Decir lo que sentimos; sentir lo que decimos; concordar las palabras con la vida;» y cifra la perfección de la elocuencia en mostrar las cosas, y no en mostrarse á sí misma.

¡Y precisamente su defecto capital es la nimia ostentación del ingenio propio!

Séneca ha expuesto su doctrina acerca de la imitación en la ep. 84. «Debemos imitar á las abejas que vagan entre las flores útiles para la composición de la miel. Así nosotros debemos convertir en un solo y propio sabor lo que recibimos de las varias lecturas, de tal manera que, aunque se conozca de dónde se tomó, parezca cosa nueva y distinta. Y aunque se advierta en tí impresa la semejanza del autor que más te admire, quiero que seas semejante á él como hijo y no como imagen, porque la imagen es cosa muerta. ¡Cómo! (me preguntarás): ¿no se ha de conocer á qué orador imito, qué argumentos, qué sentencias? No se conocerá, ciertamente, si has logrado imprimir tu forma y sello en lo que tomas del ejemplar que imitas, por tal arte que lo reduzcas todo á unidad. ¿No ves de cuántas voces consta un coro? Pues de todas ellas resulta un conjunto armonioso [1].»

Para Séneca la corrupción de la oratoria es completamente inevitable, desde que se ha consumado la ruína de las costumbres. Pregúntale Lucilio á qué atribuye esta ruína, y Séneca con-

1 Aún puede citarse entre las epístolas de Séneca la 40.ª, que trata del género de elocuencia propio del filósofo: «*Pronuntiatio, sicut vita, debet esse composita. ... Sic itaque habe, istam vim dicendi rapidam atque abundantem, aptiorem esse circulanti quam agenti rem magnam ac seriam docentique.... Nec extendat aures, nec obruat... Quae veritati operam dat.*

testa (epístola 114), que la elocuencia en los hombres es tal como su vida. Si la disciplina civil y el régimen de la república caen por tierra; si lo inunda todo la codicia desenfrenada de deleites, será argumento é indicio de la pública lujuria la lascivia de la oración. No puede tener un color el ingenio, y otro el alma. Si ésta es sana, grave y templada, el ingenio será casto y sobrio; la afeminada elegancia es signo de que hay en el alma algo de femenil y endeble [1].

oratio, incomposita debet esse et simplex. Haec popularis nihil habet veri, movere vult turbam, et inconsultas aures impetu rapere: tractandam se non praebet: aufertur. Multum praeterea habet inanitatis et vani: plus sonat, quam valet... Habeat vires magnas, moderatas tamen: perennis sit unda, non torrens. Vix oratori permiserim talem dicendi velocitatem, irrevocabilem ac sine lege vadentem.» (Cf. ep. 75.)

1 «*Cum assuevit animus fastidire quae ex more sunt, et illi pro sordidis solita sunt, etiam in oratione quod novum est, quaerit: et modo antiqua verba atque exoleta revocat et profert: modo fingit et ignota deflectit: modo id quod nuper increbuit, pro cultu habetur, audax translatio, ac frequens... Itaque ubicumque videris orationem corruptam placere, ibi mores quoque a recto decivisse, non erit dubium. Quomodo conviviorum luxuria, quomodo vestium, aegrae civitatis indicia sunt: sic orationis licentia (si modo frequens est) ostendit animos quoque, a quibus verba exeunt, procidisse.*»

Toda esta epístola 114 contiene mucha doctrina literaria, y curiosos y no siempre benévolos juicios sobre el estilo de Cicerón, Salustio y otros maestros de la prosa latina. Estos y otros juicios de Séneca promovieron la indignación de gramáticos como Aulo Gelio, que en sus *Noches Aticas* (lib. XII, cap. II) afecta tratar al filósofo cordobés con el mayor desprecio: «*De Anneo Seneca partim existimant ut de scriptore minime*

Pero entre los retóricos hispano-latinos del primer tercio del Imperio, ninguno resistió con tan brioso empeño y sabia doctrina á la invasión del mal gusto, cifrando, por decirlo así, en su persona aquella reacción contra las novedades litera-

utili, cuius libros attingere nullum pretium operae sit: quod oratio eius vulgaris videatur et protrita, res atque sententiae aut ut inepto inanique impetu sint aut ut levi et quasi dicaci argutia: eruditio autem vernacula et plebeia, nihilque ex veterum scriptis habens neque gratiae neque dignitatis: alii vero elegantiae quidem in verbis parum esse non inficias eunt; sed et rerum, quas dicat, scientiam doctrinamque ei non deesse dicunt, et in vitiis morum objurgandis severitatem gravitatemque non invenustam...» Después de citar varios pasajes, añade: «*Sed iam verborum Senecae piget: haec tamen et «inepti» et «insubidi» hominis non praeteribo...*» Y acaba condenándole á ser leído únicamente por los muchachos.

El juicio de Aulo Gelio es el de un pedante, y no le va en zaga el de Frontón, retórico gárrulo y vacío, lleno de extravagancias arcáicas, con las cuales intenta suplir su falta de gusto y de criterio. Tal hombre, cuyo solo estudio fueron palabras, debía de mirar con ingénita aversión el ingenio y la manera de Séneca, y ciertamente no le economiza las injurias en sus cartas, que el Cardenal Mai ha desenterrado: «*Eloquentiam... Senecae mollibus et febriculosis prunuleis insitam subvertendam censeo radicitus... Quid ego verborum sordes et illuvies, quid verba modulate collocata et effeminate fluentia?*»

Tácito y Quintiliano, aunque adversarios de la escuela literaria á que Séneca había dado nombre y dirección, le aprecian de muy diversa manera, haciendo cuidadosa distinción entre las grandes cualidades del escritor y el gusto de su tiempo. «*Fuit illi viro* (dice Tácito con su habitual severa concisión), *ingenium amoenum et auribus temporis eius accommodatum.*»

rias, y en pro de la antigua y clásica literatura griega y romana (reacción tan visible en tiempos de los emperadores Flavios y Antoninos), como el insigne preceptista calagurritano Marco Fabio Quintiliano [1], declamador insigne entre los más famosos de su tiempo, aunque muy rara vez contagiado en sus escritos teóricos por el mal gusto de la declamación. Perdidas hoy sus oraciones,

1 El texto de Quintiliano debe consultarse en la ed. de C Halm. (*M. Fabii Quintiliani Institutiones Oratoriae Libri Duodecim. Recensuit Carolus Halm, Lipsiae, Teubner*, 1868-69, 2 vols.), que puede tenerse por la más correcta, sin menospreciar por eso los anteriores y muy útiles esfuerzos de Burmann, Spalding, Wolff, Gerhard, Zumpt, Meyer y Bonnell, autor de un excelente *Lexicon Quintilianeum*, como tampoco los de F. Osann, que ha dedicado seis disertaciones filológicas al estudio del solo libro décimo, donde se contiene el catálogo de autores (*Adnotationes Criticae in Quintiliani Inst. Orat. librum X. Gissae*, 1841-1858). Entre las enmendas extraordinariamente audaces de este humanista, hay que contar, en primer término, la lectura del célebre pasaje *Superest adhuc et exornat aetatis nostrae gloriam...* Osann cree que aquí no se alude á Tácito, sino á Cremucio Cordo, y lee de esta manera superior á toda temeridad: *«Superior» adhuc exornat aetatis nostrae gloriam vir seculorum memoria dignus, qui olim «nominabatur» nunc intelligitur. Habet amatores nec inmerito «Cremutii» libertas, quanquam circumcissis,»* etc.

Parece que en algunos códices de Quintiliano persisten vestigios del nombre de Cremucio (*Remuti* en uno, *uti* en otro); pero ¿á qué estropear la primera parte del texto, cuando el *Superest adhuc* puede entenderse de Tácito, á quien no nombra Quintiliano, según su costumbre respecto de los autores vivos, y el *Habet amatores* debe referirse á Cremucio y

que tanto celebraron sus contemporáneos, la gloria de Quintiliano, defensor de la reina Berenice, preceptor de los sobrinos de Domiciano, y primer maestro de retórica asalariado por el erario público de que nos dan noticia los anales literarios de Roma, descansa tan sólo en los doce libros de su tratado magistral *De la educación del orador*,

de ningún modo á Tácito, á quien no sabemos que perjudicara en nada su libertad de juicio ni que tuviera que cercenar cosa alguna de sus escritos?

Este famoso libro décimo, tan interesante para la historia literaria, ha merecido el honor de ser impreso é ilustrado varias veces aparte, siendo las ediciones más estimadas las de Herzog, Schneidewin, Bonnel, Alberti y Krüger.

Posteriormente á la edición de Halm, han aparecido las *Quaestiones Quintilianeae* de J. Claussen (1873, Lipsiae, Teubner), que enmienda con buen acierto algunos pasajes, reconociendo siempre que á la *egregia industria* de Halm se deben los fundamentos *quibus hodierna operis Quintilianei memoria nititur*. La base de éste y de todos los trabajos modernos son el códice de Berna (siglo x) y el de la Ambrosiana de Milán (siglo xi). J. Staender, en una tesis titulada también *Quaestiones Quintilianeae* (Bonn, 1865), ha procurado ilustrar los pasajes de Quintiliano relativos á la Gramática, que son de los que mayor obscuridad ofrecen.

Sobre la cuestión importantísima de las fuentes de la obra de Quintiliano, han disertado en dos distintas Universidades (Berlín y Könisberg), y en sendas tesis doctorales Casimiro de Morawski (*Quaestiones Quintilianeae, Posnaniae*, 1874) y Pablo Teichert (*De fontibus Quintiliani, Rhetoricis, Brunsbergae*, 1884). Estos trabajos no pueden llamarse definitivos, porque no abarcan la totalidad de la obra de Quintiliano, pero indican ya las principales fuentes. Apurarlas todas es empresa

fruto de veinte años de enseñanza pública, y obra que puede considerarse á la vez como un curso pedagógico, como un tratado de gramática, y como un libro de preceptiva literaria. Sólo bajo este último aspecto tiene interés para nosotros; pero, al analizarle, vamos á prescindir cuidadosamente de todas las menudencias técnicas pro-

imposible, porque muchos de los libros citados, y sin duda utilizados por Quintiliano, no han llegado hasta nosotros. Para el más aproximado esclarecimiento de este punto, habrá siempre que distinguir cuatro partes en el libro de Quintiliano: 1.ª parte, pedagógica; 2.ª parte, gramatical; 3.ª parte, retórica; 4.ª parte, crítica. El origen de la primera sección es desconocido; mucho debe de haber de propia experiencia de Quintiliano: algo de un texto griego sin duda, á juzgar por el gran número de ejemplos y citas que de aquella nación se incluyen.

En cuanto á la gramática, Claussen se esfuerza en demostrar que Quinto Remmio Palemon es la principal fuente.

Síguese la parte retórica, cuyas fuentes son muchas y muy diversas. La primera y principal es la Retórica de Aristóteles, aprovechada por Quintiliano con cierta negligencia, y en algunos casos de memoria ó de segunda mano, á no ser que el texto del Estagirita distara mucho entonces del que hoy tenemos, lo cual no parece verosímil. La segunda es la *Retórica á Herennio,* que se atribuye á Cornificio, y de esta *Retórica* sólo ó principalmente el libro cuarto, que trata de las figuras. La tercera, los libros retóricos de Cicerón *(De Inventione.—De Oratore.—Brutus.—Orator)*. La cuarta, el tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, en texto más extenso que el que hoy tenemos, puesto que no se encuentran en él los ejemplos de *Schemata dianoias* (ó *figuras* de pensamiento) que Quintiliano cita. La quinta, algunos libros de Dionisio de Halicarnaso,

pias de la retórica vulgar, y á fijarnos tan sólo en aquellos principios que, por su carácter necesario, universal y transcendente, entran con pleno derecho en la filosofía del arte, y son como las primeras razones estéticas, en las cuales estriba la concepción que los antiguos llegaron á formarse del arte de la palabra. Quintiliano, precisamente por ser el último en fecha entre los legisladores de la oratoria, y por el carácter vasto, comprensivo y casi de enciclopedia literaria que dió á sus *Instituciones*, es, si no el más original, el más copioso de los expositores de esta especie de filoso-

especialmente el *de la composición de las palabras*. La sexta, cierta Retórica griega atribuída á Cecilio (mencionado también al principio del tratado *de lo sublime* que anda á nombre de Longino). La séptima (y más problemática), un libro de Anneo Cornuto *sobre las figuras de sentencia*. En cuanto á la parte crítica, hay menos complicación de orígenes. Prescindiendo de los críticos alejandrinos (cuyas obras no han llegado á nuestros tiempos, y que quizá el mismo Quintiliano no conoció directamente), el principal maestro parece haber sido Dionisio de Halicarnaso (περὶ μιμήσεως); tratado que no existe íntegro, pero del cual nos quedan largos fragmentos que bastan para dar idea del plan é intento de la obra, especialmente lo que el mismo Dionisio traslada en su carta á Cneo Pompeyo (sobre los historiadores), y cierto epítome del libro segundo, formado por autor anónimo. Claussen, en sus *Quaestiones Quintilianeae*, ha probado matemáticamente la concordancia entre los juicios de Dionisio y los de Quintiliano, si bien este último los ha entreverado con muchos rasgos que toma de Cicerón (especialmente en el diálogo *De Oratore* y en el *Bruto*) y de otros autores, y con reflexiones suyas pro-

fía oratoria. Y aunque sea verdad que los principios de que es intérprete simpático y elegante, estaban ya contenidos en el *Gorgias* de Platón, en los libros de algunos retóricos griegos, tales como Hermógenes, en la admirable retórica de Aristóteles, en los diálogos oratorios de Cicerón, y de fijo en otros libros que hemos perdido, no ha de negarse, con todo eso, que, además del arte de exposición que se asimila y hace suyos los conceptos de los filósofos y retóricos anteriores, cuyas huellas parece seguir con veneración casi religiosa y tendencias siempre arcáicas, y además de

pias. La división en géneros, la elección de los nombres y hasta el orden de su colocación, son casi los mismos en Dionisio y en Quintiliano.

La impresión que todas estas investigaciones dejan, no es ciertamente muy favorable á la originalidad de Quintiliano, aun en aquella parte de su obra que hasta ahora ha sido más leída y estimada, y que se ponderaba como el mejor *specimen* de la crítica romana. Resulta que Quintiliano tomaba las críticas hechas, sin cuidarse más que de formularlas elegantemente en lengua latina. Otros méritos tiene, y no queremos cercenar los elogios que generalmente se le tributan y que en el texto le concedemos; pero como la crítica literaria es una ciencia muy *inexacta* y relativa, en la cual conviene oir á todo el mundo antes de fallar, no podemos prescindir de la opinión de aquéllos que apenas quieren ver en Quintiliano más que un compilador diserto, dotado de grande habilidad de estilo para hablar vagamente y sin aventurarse sobre libros que no había leído, y una especie de sofista honrado *(more Isocratico)* que á la larga llega á hacerse tan empalagoso como todos los autores que tienen constantemente razón, y que ni por casualidad resbalan en una imprudencia de pensamiento ni de frase. Su

las sagacísimas observaciones críticas con que ha remozado la letra muerta de los preceptos, vence á los antiguos, no ciertamente por la originalidad ni el vigor de pensamiento que descubre nuevos rumbos, sino por el método, por la trabazón y el enlace; en suma, por haber formado un cuerpo de doctrina mucho más completo que cuantos se habían conocido hasta entonces; por haber congregado en uno los elementos dispersos, examinándolos y concertándolos en vasta síntesis, y levantando así un verdadero monumento, que no sólo es por el estilo la obra más pura, elegante y sencilla de su tiempo, dechado de modestia no afectada y de elevación moral; y no sólo ha de estimarse como última protesta del buen gusto,

elegancia resulta monotona, su virtud afectada, su sensibilidad sentimentalismo, y él un pedagogo, aunque sea el fénix de la pedagogía. Todo esto puede ser verdad, y lo es de fijo que la sangre española nos llevará siempre á poner el bizarro desenfado y la indómita arrogancia del arte de Séneca y de Lucano sobre el buen sentido algo prosáico, el templado eclecticismo y la corrección un tanto relamida de Quintiliano, cuya honrada y censoria fisonomía parece reproducirse á través de muchos siglos en su casi-paisano D. Ignacio de Luzán. Pero el recto juicio también es cualidad harto rara para que pueda menospreciarse, y después de las monstruosidades literarias y morales de la época neroniana, parece que trae reposo y consuelo al ánimo el respirar aquella atmósfera suave y un poco tibia en que imperaron Tito ó Nerva, y en que escribió y enseñó Quintiliano. (Vid. el ingenioso libro de C. Pilz, *Quintilianus. Ein Lehrleben aus der römischen Kaiserzeit:* Leipzig y Heidelberg, 1863.)

sino que merece á toda luz el nombre de código literario, y la general estimación que le ha rodeado, sobre todo desde el renacimiento de las letras, llegando á introducirse en las escuelas como pasto y manjar de la adolescencia y aun de la niñez, juntamente con los diálogos de Cicerón y los exámetros didácticos de Horacio. ¡Rara fortuna para alcanzada por un libro de decadencia, el que pueda hombrearse sin desdoro con las producciones de los siglos clásicos! Y no la debe sólo Quintiliano á la corrección esmerada de su latinidad, y al acicalamiento y limpieza de su estilo, que se acerca mucho á la perfección sostenida, sino también al carácter eminentemente conservador y tradicionalista que ostenta su obra, y al gusto y á la moderación que en ella campean.

La índole literaria de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la mesura y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos: no iba él, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, á desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complacíale más admirar y gozar lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración general, siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. A éstos estudiaba incesantemente; de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca á la juven-

tud la conveniencia de limitarse á pocos libros, y éstos selectos; el odio á toda falsa brillantez y á la novedad que no tiene más mérito que el ser nueva; y la veneración de la forma antigua, sobria y serena. No nos es dado hoy juzgar del efecto que en una época de tan manifiesta decadencia, pudo hacer la enseñanza oral de aquél á quien el poeta celtíbero llamó *moderador sumo de la vaga juventud y gloria de la toga romana* [1]; pero sí podemos juzgar del valor intrínseco de su enseñanza escrita, transcripción fiel, y sin duda perfeccionada, de sus lecciones.

Ante todo, Quintiliano, como la mayor parte de los retóricos de la antigüedad, tiene tanto de moralista como de maestro; y uno de los rasgos más simpáticos de su fisonomía es la nobleza y majestad del sentido ético, que por todas partes penetra su crítica. Y no se diga que Quintiliano favorece en demasía la confusión de los dos conceptos de belleza y de bien moral, puesto que sus preceptos no se refieren al arte en general, ni á la metafísica de lo bello, sino que tienen casi exclusiva aplicación á un arte intermedio y mixto de bello y de útil, el cual por los intereses sobre que versa, por los afectos que quiere excitar, por las resoluciones á que se encamina y por las verdades que se propone inculcar, traspasa los términos de la literatura, y se convierte en obra directamente

1 «*Quintiliane, vagae moderator summe juventae,*
Gloria Romanae, Quintiliane, togae.»

(Mart., lib. II, ep. 90.)

política y social. De aquí que la consideración del elemento ético no deba apartarse un punto de los ojos de quien trata de dar lecciones al orador, y de investigar los ocultos resortes del poder de la palabra.

Aplaudimos, pues, en Quintiliano el no haber mirado nunca la oratoria sino como servidora de la verdad y de la justicia, afirmando desde las primeras páginas de su libro que la condición de orador perfecto era inseparable de la de hombre de bien, y que no sólo debía exigirse al orador la facultad de hablar, sino todas las virtudes intelectuales y morales [1]. No faltaba entonces quien sostuviese que tales facultades debían relegarse á los filósofos; pero Quintiliano se indigna ante el pensamiento de que pueda haber alguien en la escala moral más alto y perfecto que el orador, varón verdaderamente *civil*, nacido para la administración de la cosa pública y privada, y para regir con sabias leyes y administrar con prudencia y justicia la ciudad. Es cierto que la doctrina moral necesariamente ha de tomarse de los filósofos, y Quintiliano anuncia que se valdrá ampliamente de sus libros, pero no como de cosa

1 Por lo tocante á los estudios del orador, Quintiliano los quiere absolutamente enciclopédicos, según la doctrina que había expuesto Craso en los diálogos *De Oratore* de Marco Tulio. Son notables las razones con que el preceptista español apoya este concepto: «*Natura humani ingenii... ita est agilis et velox, sic, in omnem partem, ut ita dixerim, spectat, ut ne possit quidem aliquid agere tantum unum: in plura vero, non eodem die modo, sed eodem temporis momento, vim suam impendat.*»

prestada, sino trasladando al arte oratoria lo que legítimamente y de derecho le pertenece. ¿Qué cuestión oratoria puede haber en que no ocurra hablar de la justicia, de la fortaleza, de la templanza y de otros lugares comunes, todos de ética especulativa? Oficio del orador será aplicar á esta materia que la filosofía le ofrece, los procedimientos de invención y de elocución. Y hubo tiempos (conforme Cicerón había enseñado ya) en que la profesión de los filósofos y la de los oradores anduvieron á la par, siendo unos mismos los varones reputados por sabios y los que eran tenidos por elocuentes. Cambiaron las edades, y cumpliéndose lo que llamamos hoy división del trabajo, se partió la cienncia primera en muchas ciencias y artes particulares. Quintiliano lamenta esta separación; y la lamenta, sobre todo, por amor á la elocuencia misma, que perdió entonces alguna parte de su dignidad y grandeza, por faltarle el jugo de las ideas madres y de los principios necesarios y universales, trocándose en granjería el arte de la elocución, y rompiéndose el antiguo parentesco que tenía con la ciencia ética. Lo mismo aconteció á la filosofía: destituída del adorno de la elocuencia, cayó como presa vil en manos de los ingenios inferiores que, despreciando el arte de la palabra, trataron de educar el ánimo y de fijar las leyes de la vida, y se arrogaron el nombre de filósofos, como si ellos fuesen los únicos estudiosos de la sabiduría, aunque es verdad que se ejercitaban en su parte más noble y substancial. Quintiliano no disimula su

mala voluntad hacia los llamados *filósofos* de su siglo, y pone de manifiesto la vana é hipócrita ostentación de sus doctrinas y actos, y los grandes vicios que, so capa de virtud, ocultaban, al revés de los antiguos profesores de sabiduría, cuya vida fué el comentario perpetuo de su doctrina. Por el contrario, los sofistas que Quintiliano conoció, y que venían á ser en la enseñanza filosófica lo que los declamadores en la oratoria, sólo en el rostro triste y macilento y en el roto y andrajoso vestido, contrario al hábito común, ponían su vana y ridícula singularidad, no de otro modo que aquellos infames histriones de la virtud, *atentos al aplauso común*, que viven estigmatizados en los versos de nuestro estóico poeta. Para Quintiliano, como para todos los latinos, no hay más filosofía útil y digna del hombre que la ética: por eso se indigna de que los filósofos quieran atribuirse, como dominio propio, las cuestiones de lo justo, de lo útil y de lo bueno. «Ciertamente (añade) si el orador perfecto existiese, no tendría que ir en busca de preceptos de virtud á las escuelas de los filósofos; y si hoy acudimos á ellas, no es más que para reclamar lo que es nuestro *(nostrum reposcere)*.» Ha de ser, pues, el orador varón verdaderamente sabio, y no sólo perfecto en costumbres, sino también en toda ciencia y en toda facultad de hablar; tal, en suma, como el ideal modelo que Cicerón había trazado en el *Bruto*, y como Quintiliano confiesa que todavía no ha aparecido en el mundo. Pero no porque esta perfección ideal esté tan lejos,

hemos de desesperar, sino, al contrario, tender con mayores bríos á realizarla; pues aunque la elocuencia perfecta parezca que excede los límites y condiciones del ingenio humano, siempre ascenderá más el que ponga los ojos en el punto más alto, que el que, por desesperación de superar la cumbre, se detenga al pie del cerro.

No se ha de confiar demasiadamente en los preceptos del arte, si se carece del fundamento de la naturaleza. Cuando el ingenio falta, aprovechan tan poco todos los preceptos que aquí y en otros libros se escriben, como poco aprovechan á las tierras estériles todas las teorías acerca del cultivo y la labranza. No tengamos á Quintiliano por un preceptista árido y descarnado, ni imaginemos que confía demasiado en la virtud de su arte y en la importancia de sus disquisiciones pedagógicas; al contrario, tiene tal fe en la naturaleza y tal aborrecimiento á los malos retóricos, que, según él, el arte sutil y seco gasta y malea todo lo que en el orador hay de generoso y vivo, y agota todo el jugo de su ingenio.

Como la obra de Quintiliano no es sólo una teoría literaria, sino un tratado pedagógico que guía al orador por todo el curso de su vida, desde la cuna al sepulcro, no abarca el libro primero de las *Instituciones* otra cosa que preceptos sobre la educación, desde la elección de nodriza y de ayo hasta los elementos de las artes preliminares á la retórica ó auxiliares de ella. Pero no creamos, por eso, que la educación que Quintiliano recomienda sea pueril, solitaria y *umbrátil*. Tratándo-

se de formar al orador para las tormentas del foro y de la vida pública, hay que avezarle á todos los soles, como quien ha de vivir *in media reipublicae luce* [1]. Para que no le hiera de súbito y le deslumbre por la novedad el resplandor vivísimo del sol, es preciso que el candidato de la oratoria no languidezca en el retiro, sino que eleve y fortifique su alma con la contradicción y el numeroso concurso, en escuela pública y abierta á todos, donde no nazcan en su ánimo, por falta de comparación, pensamientos de hinchada y estéril vanagloria. ¿Cómo ha de ser orador quien no ha visto el mundo y no sabe percibir las imágenes de las cosas, y transformarse en cierto modo conforme á la naturaleza de ellas? Cuanto más generoso y excelso es el ánimo que se consagra á la elocuencia, con tanto más vigor siente todo género de impresiones, y conforme arrecia la lucha, crece él en ansia de gloria, y con el ímpetu aumenta sus fuerzas, y no se deleita nunca sino en aspirar á cosas grandes. No cabría la elocuencia en el mundo, si no tuviéramos más plática que el trato familiar.

Quintiliano concede grande importancia á la gramática, y la trata de propósito como preliminar á la retórica; pero la gramática para él, como

1 «*Assuescat iam a tenero non reformidare homines, neque illa solitaria et velut umbratili vita pallescere. Excitanda mens et attollenda semper est, quae in hujusmodi secretis aut languescit, et quemdam velut in opaco situm ducit, aut contra tumescit inani persuasione.*»

para todos los antiguos, no comprende sólo la *scientia recti loquendi*, sino que es una verdadera enciclopedia literaria y filológica, en que entra el juicio y crítica de los historiadores, de los poetas y de todos los escritores memorables por la belleza de su estilo, y exige además, como conocimientos auxiliares y secundarios, el de la historia, el de la fábula, el de la filosofía, el de la astronomía (en cuanto todas estas ciencias contribuyen á la más cabal inteligencia de los textos clásicos) y, finalmente, hasta el de la música, para las cuestiones del metro y del ritmo.

Quintiliano era enemigo de toda afectación en el lenguaje. «Nada es más odioso que la afectación (escribe): la suma virtud del discurso es la claridad, y debe tenerse por viciosa toda oración que necesite intérprete. Por eso ha de usarse con sobriedad de las palabras arcáicas, aunque comuniquen cierta majestad y no pequeño deleite al discurso por la autoridad que trae consigo lo antiguo y por la gracia de la novedad y de lo insólito [1].»

Grande y admirable arte es, sin duda, el del estilo, y muy raro y delicadísimo el amor á la belleza de la palabra; pero Quintiliano reprueba el

1 *«Consuetudo vero certissima loquendi magistra: utendumque plane sermone, ut nummo, cui publica forma est. Verba a vetustate repetita, non solum magnos assertores habent, sed etiam afferunt orationi majestatem aliquam non sine delectatione. Sed opus est modo, ut neque crebra sint haec, neque manifesta: quia nihil est odiosius affectatione, nec utique ab ultimis*

nimio y sutil estudio que en esto habían puesto sus contemporáneos, reduciéndose á la corteza, olvidados del jugo y medula del discurso, que es el vigor de las sentencias. Aconseja, pues, que no se tomen de los antiguos las palabras solas, que son vacías y estériles cuando la luz del pensamiento no las ilumina; sino que principalmente se los imite en aquella *santidad* y virilidad del estilo, tan opuesta á los que nuestro preceptista llama *deliciosos vicios modernos.* Con la sublimidad del canto heróico de Homero y de Virgilio ha de irse robusteciendo el ánimo de la juventud desde que comienza á ejercitarse en las letras, para que, imbuído su espíritu en cosas grandes, adquiera lo magnánimo al mismo tiempo que lo diserto [1].

et iam obliteratis repetita . temporibus, qualia sunt... Saliorum carmina, vix sacerdotibus suis satis intellecta. (Cf. Horat., ep. I, lib. II.) *Sed illa mutari vetat religio, et consecratis utendum est. Oratio vero cujus summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa, si egeat interprete. Ergo, ut novorum optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime nova* »

1 «*Ideoque optime institutum est, ut ab Homero atque Virgilio lectio inciperet quanquam ad intelligendas eorum virtutes, firmiore iudicio opus esset. Sed huic rei superest tempus: nec enim semel legentur. Interim et sublimitate heroici carminis animus assurgat et ex magnitudine rerum spiritum ducat, et optimis imbuatur. Utiles tragoedie: alunt et Lyrici: si tamen in his non auctores modo sed etiam partes operis elegeris. Nam et Graeci licenter multa, et Horatium in quibusdam nolim interpretari. Elegia vero, utique quae amat, et hendecasyllaba, quibus sunt commata sotadeorum (nam de sotadeis ne praeci-*

Hay increíble variedad de ingenios, y tanto distan entre sí unos de otros los oradores, que no es fácil hallar entre los modelos dos enteramente semejantes, por más que la turba de imitadores se parezcan siempre entre sí, por la ausencia de toda cualidad superior y por haberse reducido á la imitación de un mismo modelo. Debe cada cual ejercitar y enriquecer con severa doctrina aquellas dotes que recibió de la naturaleza, no contrastándola, pero sin dejarse arrastrar tampoco de las propensiones nativas hasta el punto de olvidar el cultivo armónico de todas las facultades del espíritu. De esta suerte, aunque la naturaleza le lleve más á un género de locución que á otro, quizá consiga, á fuerza de arte, sobresalir en aquello mismo para que parecía menos idóneo.

Cierto que la imagen del orador perfecto es un tipo ideal, no realizado nunca en el mundo; pero tampoco encierra imposibilidad metafísica, ni hemos de creerlo pura abstracción, vacía de sentido. «La naturaleza (dice Quintiliano) no prohibe que el orador perfecto exista, y no hemos de desesperar torpemente de lo que no es imposible. Cuanto más altas sean las aspiraciones y más excelsa la idea que nos formemos del arte, mayor será el triunfo.» Y «el que con mente casi divina (prosigue Quintiliano) contemple la imagen de la elo-

piendum quidem est) amoveantur, si fieri potest: si minus certe at firmius aetatis robur reservandum. Comoedia, quae plurimum ad eloquentiam conferra potest... cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit.»

cuencia, reina de todas las cosas, como dijo el trágico, y la traiga siempre delante de los ojos, apacentando su espíritu en la contemplación de su ideal hermosura, obtendrá larguísimo fruto, no en el aplauso de sus clientes, sino en el ánimo propio y en la misma contemplación, entendiendo que tal hermosura es perpetua y no sometida á mudanzas de la fortuna.»

Por incidencia ha tratado Quintiliano, en este primer libro, de la Música, repitiendo las doctrinas corrientes entre los pitagóricos, que concebían el mundo como un todo armónico, numeroso y ordenado *(de números concordes)*, y miraban la armonía como una propiedad de todas las cosas, regulada por el movimiento de las esferas y la música que producen, inaccesible á nuestros sentidos. El alma misma es, en la doctrina pitagórica, un número que se mueve á sí mismo, y la virtud una armonía de las facultades y actos humanos, que se conserva por medio de la música y de la gimnasia. Tal era la doctrina de Aristoxeno, y de él parece haberla tomado Quintiliano, que más de una vez le cita. Para Quintiliano hay oculto parentesco entre la música y el conocimiento de las cosas divinas: el mundo mismo está compuesto con una razón musical, á cuya imitación se ordenó la música de la tierra. Admite Quintiliano la distinción, establecida por Aristoxeno, entre el ritmo y la melodía métrica, y pondera la utilidad de una y otra para el orador, pues aunque el ritmo en la prosa sea más libre y vago que el de los versos, se requiere, con todo eso, una

oculta correlación y armonía entre el período oratorio y el sentimiento que en él se expresa; lo mismo que acontece en la música. ¿En qué otra cosa consiste la excelencia de este arte, sino en combinar la voz y la modulación con los afectos que se quieren expresar, dulce si dulce, grave si grave, triste si doloroso? [1]. Hasta en el gesto, en el ademán, en la mirada, cabe cierta *euritmia*, necesaria al orador, y que no puede aprenderse en otra arte que en el arte armónica, única que conoce los misterios de la interpretación de los movimientos y de los sonidos en sus relaciones con el mundo interno de las pasiones y de las ideas.

En el libro II comienza á tratar Quintiliano de lo que propiamente entendemos por *retórica*.

1 «*Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit: totaque ars consentit cum eorum quae dicuntur affectibus...*»

Quintiliano, con su habitual escrúpulo de la pureza moral (en lo cual parece sentirse cierta vaga y difusa influencia cristiana), deplora amargamente la corrupción de la Música en su tiempo: «*Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis tracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit: sed qua laudes fortium canebantur, nec psalteria et spadica, etiam virginibus probis recusanda...*» Recomienda, no obstante, que se estudie á los cómicos en la pronunciación y el gesto; pero que no los imite servilmente el orador, y sobre todo que disimule el arte: «*Plurimum tamen aberit ab scenico, nec vultu, nec manu, nec excursionibus nimius. Nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est ne ars esse videatur.*» Para adquirir ademanes sueltos y artísticos no conceptúa inútil el ejercicio de la palestra.

Pero antes de llegar á la definición y concepto del arte, todavía tiene que decir algo del ejercicio de la lectura y de la composición.

El alimento más sano y robustecedor para quien, como el orador, ha de descender á la arena de la vida, es la verdad: por eso Quintiliano le recomienda el estudio severo de la historia, más bien que el de los poetas, y procura, singularmente, precaverle contra los peligros de la declamación; pues aunque no rechaza en absoluto este ejercicio, quiere, sin embargo, que la declamación se acerque á la verdad de las cosas humanas en cuanto pueda, abandonando las eternas é insulsas cuestiones de mágicos, de pestilencias y de sepulcros encantados, dulce estudio de los sofistas de entonces 1.

«Una de las principales causas que han corrompido la elocuencia (escribe Quintiliano con igual calor que Petronio), es la licencia y la ignorancia

1 Las opiniones de Quintiliano acerca de los ejercicios retóricos, hacen inverosímil el que pueda ser suyo el fárrago de *declamaciones mayores y menores* que con su nombre han llegado á nosotros, aunque muy rara vez se reimprimen. A lo sumo podrá haber algún fragmento de su juventud; pero la colección abarca trozos de varios autores y de muy distintos tiempos. Puede considerarse como un suplemento á las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca el Retórico, si bien el gusto, en las atribuídas á Quintiliano, está todavía mucho más estragado, así en los asuntos como en el estilo. La 1.ª serie de estas declamaciones comprende 21; la 2.ª, 145. (Vid. la tesis de Alberto Trabandt, *De minoribus quae sub nomine Quintiliani feruntur declamationibus: Gryphiswald*, 1883.)

de los declamadores. Sean los asuntos conformes á la realidad humana y corresponda á ellos la locución, no crespa, no hinchada, no ridícula, porque será difícil desterrar esa vana locuacidad, una vez adquiridos tales resabios, cuando se llegue á los discursos de veras. Si este ejercicio no educa para el foro, ¿ha de practicarse para ostentación escénica ó vociferación furiosa? ¿De qué sirve captarse la benevolencia del juez, cuando no hay juez; de qué sirve confirmar lo que todos saben que es falso; á qué viene argumentar sobre una causa en la cual nadie ha de dar sentencia, y quién no ha de reirse de esas tentativas para promover la indignación ó el llanto, las cuales sólo pueden ser tolerables si consideramos que esos simulacros sirven (aunque por tiempo breve y cuando no se hace larga parada en ellos) para disponer al verdadero certamen y á la pelea trabada? 1.»

Todavía se ha explicado Quintiliano con más claridad y decisión acerca de este punto en un lugar del libro V, que presenta extraña semejanza

1 «*Sint ergo et ipsae materiae, quae fingentur quam simillimae veritati: et declamatio in quantum maxime potest, imitetur eas actiones, in quarum exercitationem reperta est. Nam magos, et pestilentiam, et responsa, et salviores tragicis novercas, aliaque magis adhuc fabulosa frustra inter sponsiones et interdicta quaeremus. Quid ergo? Nunquam haec supra fidem, et poetica (ut vere dixerim) themata, juvenibus pertractare permittemus, ut expatientur, et gaudeant materia et quasi in corpus eant? Erit optimum. Sed certe sint grandia et tumida, non stulta etiam et acrioribus oculis intuenti ridicula. Alioqui tumor ille inanis primo cujusque veri operis conatu deprehendetur.*»

con la célebre invectiva de Petronio que abre la parte hoy conservada del *Satirycon*. «Las declamaciones (dice Quintiliano) han degenerado, mucho tiempo hace, de toda verdadera imagen de oratoria forense; y compuestas para el solo deleite, han perdido el nervio, semejantes en esto á aquellos niños á quienes los mercaderes de esclavos despojan de sus órganos viriles, para hacerlos más blandos y delicados [1].»

No trata Quintiliano de contrariar las cualidades espontáneas ni de poner trabas á la generosa y bien nacida índole del orador; antes quiere que se desarrolle con ímpetu y libertad, favorecida por el calor de la lucha no menos que por la disciplina austera. Parécele bien en los principiantes la lozanía y la abundancia, y aun casi no le ofende que haya algo de superfluo y de redundante, y que la juventud se arroje á nobles audacias, y se deleite en buscar y encontrar nuevos caminos, más bien que en la imitación seca y severa. Fácil remedio

1 «*Declamationes, quibus ad pugnam forensem velut praepilatis exerceri solebamus, olim iam ab illa vera imagine orandi recesserunt, atque ad solam compositae voluptatem nervis carent: non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negotiatores formae puerorum, virilitate excisa, lenocinantur. Nam ut illi robur ac lacertos, barbamque ante omnia, et alia quae natura propria moribus dedit, parum existimant decora, quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim, stricte robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis cute operimus, et dum levia sint atque nitida, quantum valeant, nihil interesse arbitramur.*» (Lib. V, 12.)

tiene la abundancia, al paso que la esterilidad no tiene ninguno; y poca esperanza de ser aventajado en la oratoria da la naturaleza en quien, ya desde los primeros años, tiene á raya el ingenio. Vale más que haya cantera de donde tajar para esculpir; que lo que sobre, la razón lo limará y el tiempo lo irá moderando. No prefiramos una lámina ligera que á la primera cinceladura un poco profunda se rompa. No es perfección el carecer de defectos, cuando al mismo tiempo se carece de virtudes 1.

El mejor ejercicio para fortificar el ingenio nativo es la lectura; pero ¿qué autores deben leerse primero, los más fáciles, los más amenos? Quintiliano declara que al principio y siempre deben leerse los mejores, evitando principalmente dos escollos: el primero, convertirse en ciego admirador de la antigüedad, y envejecer, por decirlo así, en la lectura de los Gracos, de Catón y de otros

1 «*Audeat haec aetas plura, et inveniat, et inventis gaudeat, sint licent illa non satis interim sicca et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur. Illa mihi in juvenis natura minimum spei dabit, in qua ingenium iudicio praesumitur. Materiam esse primum volo, vel abundantiorem atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut uso ipso deteretur: sit modo unde excidi possit et quod exculpi. Erit autem, si non ab initio tenuem nimium laminam duxerimus, et quam caelatura altior rumpat. Macies illis pro sanitate et iudicii loco infirmitas est: et dum satis putant vitio carere, in idipsum incidunt vitium quod virtutibus carent. Quare mihi ne maturitas quidem ipsa festinet, nec musta in laco statim austera sint.*»

tales escritores vetustos y arcáicos, porque así se hace el imitador hórrido y seco, quedando, por otra parte, inferior á los antiguos aun en la locución, que para aquel tiempo era excelente, pero que es ajena del nuestro. El otro defecto, contrario á éste, es dejarse seducir por las lascivas flores de la elocuencia moderna, y movidos de cierto malsano deleite que en ella se encuentra, preferir este género de locución dulce y sin nervio, y, por esto mismo, más grato al paladar juvenil. Sólo el entendimiento ya formado desde la niñez con la lectura de las obras del tiempo clásico, puede leer después, sin temor y con provecho, así los autores más antiguos como los más modernos, en los cuales confiesa Quintiliano que hay grandes excelencias, aunque la imitación sea peligrosa [1]. De los antiguos no han de tomarse afectadamente las palabras, sino aquella viril fuerza de ingenio, que aún brillará más unida á la cultura de nuestro tiempo y depurada de la ruda escoria de su siglo. Cada cual debe usar las palabras de su tiempo, y ¡ojalá (añade Quintiliano) tuviéramos menos temor á las que cada día empleamos en el trato familiar!

1 «*Firmis autem iudiciis, iamque extra periculum positis, suaserim et antiquos legere, ex quibus si assumatur solida ac virilis ingenii vis, deterso rudis saeculi squalore, tum noster hic cultus clarius enitescet: et novos quibus et ipsis multa virtus adest. Nec enim nos tarditatis natura damnavit, sed dicendi mutavimus genus, et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus: ita non tam ingenio illi nos superaverunt quam proposito.*»

Sostienen algunos que el ingenio rudo é indocto logra mayores ventajas y se eleva á alturas no sospechadas siquiera por los doctos y estudiosos. Imaginan que tienen mayor fuerza los que no tienen arte, y que es cosa más robusta romper que desatar, quebrantar que abrir, arrastrar que mover. Es cierto que á veces consigue más el que aspira sistemáticamente á lo excesivo; pero esto sucede rara vez, y no compensa las desventajas del desaliño continuo. Las mismas sentencias parece que brillan más cuando todo, alrededor de ellas, es sórdido y abyecto, porque son como una luz que arde, no entre las sombras, sino enteramente en las tinieblas, y que por eso resplandece más. Pero esto no ha de llamarse fuerza, sino violencia [1].

Toda arte oratoria está encerrada para Quintiliano en estos dos puntos: *Quid deceat*, *quid expediat*. De la naturaleza de las causas dependerá sólo la distribución de las partes, la extensión relativa de ellas, etc. Y aun muchas veces conviene

1 *Ne hoc quidem negaverim, sequi plerumque hanc opinionem, ut fortius dicere videantur indocti. Primum vitio male judicantium, qui maiorem habere vim credunt ea quae non habent artem: ut effringere, quam aperire: rumpere quam solvere: trahere quam ducere putant robustius... Inde evenit nonnunquam ut aliquid grande inveniat qui semper quaerit quod nimium est. Verum et raro evenit, et caetera vitia non pensat... Sententiae quoque ipsae, quas solas petunt, magis eminent, cum omnia circa illas sordida et abjecta sint: ut «lumina non inter umbras» (quemadmodum Cicero dicit) sed plane in tenebris clariora sunt.»*

alterar algo del orden enseñado por los preceptos de la retórica, á la manera que en las estatuas y en las pinturas vemos que varían los rostros, las actitudes, los ademanes. De otra suerte, las obras artísticas resultarían inflexibles, rígidas y privadas de movimiento, como sometidas á un canon invariable. Las llamadas reglas del arte no son *rogaciones* ni plebiscitos. En el discurso, como en las estatuas, caben mil formas distintas: muestran unas el ímpetu de la acción, otras la apacible serenidad; unas están desnudas, otras veladas. Nadie tachará por ser torcido el admirable *Discobolo* de Myron, y si alguien se atreviera á censurar al escultor por no haber preferido la posición recta, mostraría con esto solo ser enteramente ajeno á la inteligencia del arte estatuaria, en la cual es digna de singular alabanza aquella misma novedad difícil. El apartarse algo de lo que parece recto, de lo que está impuesto por los preceptos, de lo que la costumbre vulgar autoriza, muestra ya cierta virtud de ingenio no pequeña. Presentan la mayor parte de los pintores el rostro de sus personajes descubierto; Apeles, sin embargo, veló en parte la imagen de Antígono, pintándole de perfil, para que no se conociera la deformidad del ojo que había perdido. De la misma manera, en los discursos conviene velar algunas partes que no es prudente mostrar ó que no pueden expresarse conforme á su dignidad. Así lo hizo Timantes en el cuadro que le sirvió para vencer en certamen á Colotes de Teos. Había pintado el sacrificio de Ifigenia, haciendo triste la figura

de Calcas, más triste la de Ulises, y habiendo añadido todavía un rasgo más de pesadumbre á la fisonomía de Menelao, y agotados así todos los recursos del arte para la expresión de afectos, no encontró modo digno de presentar la fisonomía del padre, y entonces veló su cabeza, y dejó que cada cual interpretase á su manera aquel inmenso dolor. «Por eso (prosigue Quintiliano, y son de admirar tales palabras en un preceptista tan rígido y sutil en otros casos), nunca me ha parecido bien ligarme á esos preceptos que llaman universales y perpetuos, porque apenas se encuentra un asunto donde no claudiquen, y al cual puedan aplicarse en todo su rigor.» Ni mucho menos consiente que los jóvenes se den ya por instruídos cuando han aprendido cualquiera de esos librillos técnicos, llenos de preceptos menudos. Sólo con mucho trabajo, con asiduo estudio, con vario ejercicio, con muchos experimentos de prudencia y maduro seso, se adquiere el arte de bien decir. Por más que los preceptos sean de algún auxilio, es obra inmensa y múltiple la del arte; casi todos los días se encuentra algo nuevo, sin que jamás se agote cuanto hay que decir sobre él 1.

1 «*Nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges immutabili necessitate conscriptas studiosis dicendi feram... Erat enim Rhetoricae res prorsus facilis ac parva, si uno et brevi praecepto continerentur. Sed mutantur pleraque causis, temporibus, occasione, necessitate... Neque enim roga-*

Después de esta afirmación expresa del contenido inagotable del arte y del progreso que es evidente, si no en su ejecución, por lo menos en su conocimiento, empieza Quintiliano á declarar el concepto de la retórica, que él, lo mismo que todos los antiguos, define ***ciencia de bien decir.***

Pero esta definición requiere explanarse, y Quintiliano dedica á esto la mayor parte del segundo libro. No faltaban entre los antiguos quienes declarasen que la retórica no merece el nombre de ciencia (ocupación la más alta y noble de la vida), sino que es sólo una facultad, un ejercicio, un arte, llegando algunos á considerarla como ocupación prava y pecaminosa, visto que su fin único es el persuadir, ó el decir de un modo acomodado á la persuasión, y ésta puede ejercitarla hasta el varón que no fuere virtuoso.

Definían, pues, la retórica, ***una fuerza ó capaci-***

tionibus plebisve scitis sancta sunt ista praecepta: sed hoc quidquid est, utilitas excogitavit. Non negabo, autem, sic utile esse plerumque, alioqui nec scriberem: verum si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc, relictis magistrorum auctoritatibus, sequemur .. Expedit autem saepe mutari ex illo constituto traditoque ordine aliqua... Propter quae mihi semper moris fuit, quam minime alligari me ad praecepta «catholica,» vocant id est (ut dicamus quomodo possumus) universalia vel perpetualia. Raro enim reperitur hoc genus ut non labefactari parte aliqua, aut subrui possit... Multo labore, assiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praestantissimo consilio constat ars dicendi... Late fusum opus est et multiplex, et prope quotidie novum, et de quo nunquam dicta erunt omnia »

dad de persuadir, siguiendo en esto las huellas de Isócrates, no en las obras que hoy tenemos suyas, sino en cierto arte de retórica, que á su nombre corría entre los antiguos, y de cuya autenticidad dudaba ya el mismo Quintiliano.

Había dicho Isócrates, sin ánimo de infamar la oratoria, que la retórica era *demiurgo* de persuasión, lo cual conviene en substancia con la teoría que sostiene *Gorgias* en el diálogo de Platón que lleva el nombre de aquel sofista. Pero á este concepto de persuasión, repetido también en los primeros libros oratorios de Marco Tulio, responde Quintiliano con las mismas razones platónicas, arguyendo que también persuaden el dinero, y la hermosura, y la autoridad, y la dignidad, y, finalmente, la elocuencia del silencio y el ademán mismo sin la voz, ya por el recuerdo de los méritos de un personaje, ya por lo miserable y abatido del aspecto del reo. De todo lo cual se vieron ejemplos en la defensa de Marco Aquilio, hecha por Antonio; en la que de sí propio hizo Servio Galba, y en la que Hipérides hizo de Frine. Si todas estas cosas son idóneas para la persuasión, no puede esta persuasión ser el último, supremo y propio fin del arte. Por eso algunos modificaron la definición, enseñando que la retórica era arte de persuadir con palabras. Esta es la segunda posición de Gorgias, enfrente de los argumentos de Sócrates, y á la misma doctrina parecía inclinarse Teodectes en el libro de retórica que corría bajo su nombre, y que algunos atribuían á Aristóteles. Decíase en él que el fin de la oratoria consiste en

llevar á los hombres, por la palabra, á aquel punto á donde el orador desea conducirlos. Pero tampoco esto es característico del arte, ya que también persuaden con palabras los aduladores y las meretrices, y, por el contrario, el orador no siempre persuade; de donde vendría á resultar que á veces el persuadir no es el propio fin de la oratoria, y que otras veces es un fin común á diversas artes.

Otros, como Apolodoro, parecen dar á entender que si el orador no alcanza el fin de la persuasión, no merece su nombre; y Aristóteles prescinde del éxito inmediato, y define la retórica: *facultad de inventar todos los motivos de persuasión que puedan ocurrir en un discurso.*

Pero esta explicación adolece de todos los vicios que hemos señalado en las anteriores, y, por otro lado, no abarca más que una de las partes de la retórica, la invención, siendo así que el discurso no existe sin la locución.

En cuanto á la materia de la retórica, dijeron unos que versaba sobre todas las cosas humanas y divinas; otros quisieron limitarla á los negocios civiles. De la primera opinión fué Aristóteles, que parece hablar siempre de la invención tan sólo. Opinaron otros que la retórica no era facultad, ni ciencia, ni arte, definiéndola Critolao *práctica de decir*, y Ateneo *artificio de engañar.*

Quintiliano reproduce todas las protestas del *Gorgias* y del *Fedro*, contra los que en algún modo separan la oratoria de la ciencia de la justicia, tomada esta palabra *ciencia* en el sentido ideal y platónico, como en oposición á lo mera-

mente opinable y creíble. De aquí la definición, enteramente *académica* ó platónica, que Quintiliano da de la retórica, tratándola, no como arte, sino como ciencia de bien decir. Este concepto científico (inspirado en el optimismo socrático) abarca, según él, no sólo todas las virtudes de la oración, sino hasta las costumbres mismas del orador y su carácter ético, puesto que, siendo la ciencia una virtud, excluye de la oratoria á los malos, y no la deja encerrarse tampoco en los estrechos límites de las cuestiones civiles y forenses.

Del fin de la retórica se deduce su utilidad, como civilizadora de las sociedades primitivas, como salvadora de la república en tremendos conflictos (recuérdense, v. gr., los ejemplos de Apio el Ciego y de Cicerón), y como maestra y preceptora de la vida, pues nunca se graba tan profundamente en el ánimo la voz de la sabiduría como cuando la claridad del discurso ilumina la hermosura de los conceptos. Y es tal la excelencia que Quintiliano reconoce en el don de la palabra, que en ella, aún más que en el entendimiento y en la cogitación, pone la diferencia que media entre el hombre y el resto de los animales, pues de poco nos serviría la razón, por la cual somos partícipes en algún modo de la naturaleza de los dioses inmortales, si no pudiésemos expresar por medio de la voz los conceptos que ella elabora.

Y ¿cabe arte en la retórica, ó es toda ella obra de la naturaleza? ¿Quién ha de imaginar (pregunta Quintiliano), por remoto que esté de toda erudi-

ción, que sea arte el de edificar y el de tejer y el de hacer vasos de barro, y que, por el contrario, una obra tan grande y excelente como la retórica haya podido llegar á su perfección sin arte alguno? Es cierto que algunos oradores, y entre ellos el mismo Lisias, llegaron á creer que la elocuencia era sólo una disposición natural, acrecentada por el ejercicio. En apoyo de esta sentencia, decían que los mismos bárbaros y los siervos, cuando hablan entre sí, emplean algo que parece exordio, y acaban con una especie de deprecación y de epílogo; y añadían á esto que la elocuencia fué antes que los retóricos, como que se encuentra ya en el mismo Homero, y que, por consiguiente, no es arte.

A esto responde Quintiliano, que todo lo que el arte perfecciona tiene su principio en la naturaleza, y que si se admitiera lo que los adversarios dicen, la arquitectura misma no sería arte, puesto que sin arte se edificaron las primeras casas; ni lo sería tampoco la música, puesto que todas las naciones conocen alguna manera de canto y de danza. Por lo tanto, si convenimos en llamar retórica á un discurso cualquiera, podemos confesar que la retórica es anterior al arte. Pero si es verdad que no todo el que habla es orador, y que los antiguos no hablaban como oradores, necesariamente hemos de afirmar que el orador lo es por el arte y que no existía la oratoria antes del arte. Cierto que el continuo ejercicio es un medio poderosísimo de aprender, y suple otros; pero este mismo ejercicio es una

parte del arte, la única que poseen esos oradores semi-incultos, y á la cual deben sus triunfos innegables.

Otro argumento contra el arte retórica se toma de su materia. Dicen, pues, sus adversarios que todas las artes tienen determinada materia, lo cual es verdad, y añaden que la retórica no tiene materia propia, lo cual es falso, como iremos viendo. Añaden que ninguna arte se constituye por opiniones falsas, mientras que la retórica es muchas veces instrumento para defender grandes falsedades.

«Yo confieso (responde Quintiliano) que la retórica alguna vez dice lo falso por lo verdadero; pero no por eso hemos de creer que versa sobre opiniones falsas, porque es muy distinto que al orador le parezca falsa una cosa, ó que quiera persuadirla como tal á las demás 1.» No es que él tenga opiniones falsas, sino que trata de engañar á otros, así como el pintor no ignora que la superficie es plana, cuando presenta algunos objetos

1 Conviene transcribir á la letra este pasaje eminentemente sofístico, y que riñe con el purisimo espíritu moral que resplandece en casi toda la obra de Quintiliano: «*Ergo Rhetoricem non nunquam dicere falsa pro veris confitebor, sed non ideo in falsa quoque esse opinione concedam: quia longe diversum est, sibi ipsi quid videri, et ut alii videatur, efficere.*» ¡Qué razonamiento! Con él viene Quintiliano á dar la razón á los sofistas y á arruinar todo el fundamento y la eficacia de su obra. Otra aberración por el estilo es la célebre máxima: «*Nam et mendacium dicere etiam sapienti aliquando concessum est*»

como eminentes y otros como deprimidos. Prosiguen diciendo los adversarios que todo arte tiene un fin particular, y que, por el contrario, la retórica no tiene ninguno, y aun muchas veces no suele conseguir los efectos que el orador desea. Pero ni el orador que nos imaginamos, ni el arte cuyos confines trazamos, dependen en modo alguno del éxito. El orador tiende á la victoria por medio de la persuasión; pero, aunque no la logre, consigue el fin del arte cuando habla conforme á él, porque la oratoria tiene su fin en sí misma, el cual no es otro que el bien decir. Por donde no se ha de creer que el arte consiste en el efecto, sino en el acto mismo del arte. Añaden que la retórica, además de persuadir lo falso, trata de mover los afectos. Pero el mover los afectos no es cosa torpe en sí, cuando procede de alguna razón, ni ha de tenerse por vicio, y mucho menos en el concepto de Quintiliano, que al cabo, y á pesar de todas sus austeridades morales, no duda en admitir la licitud de la mentira en algunos casos, cuanto más la perturbación de afectos, siempre que pueda influir en la decisión de los jueces ó del pueblo. Todavía se objeta que ningún arte es contraria á sí misma, ni puede destruir su propia obra. Es así que la retórica enseña á defender los dos lados ó aspectos de la causa; luego no debe ser arte. Pero esto ha de entenderse de la mala retórica, de la que es indigna de un varón honrado, é indigna de la virtud misma, del arte vanísima de los sofistas. La retórica nunca puede ser contraria de sí misma; la causa riñe con la

causa, pero no el arte con el arte, como no deja de ser arte el de las armas cuando combaten entre sí dos gladiadores educados por el mismo maestro. Aún se presentan otros reparos: dícese que el arte es sólo de las cosas sabidas, mientras que la acción del orador se ejercita muchas veces sobre cosas que él ignora, y sus espectadores también. Quintiliano responde (con evidente inconsecuencia y total olvido del amplio y generoso concepto de la Retórica que ha sentado al principio) que la retórica es arte de bien decir, y que esto es lo que el orador sabe, aunque ignore si es verdad lo que dice; porque, en realidad, lo que persigue siempre todo arte no es otra cosa que *lo verosímil*.

Probemos ahora directamente que la retórica es arte. Según la definición de Cleantes y de los estóicos, el arte es una potencia que procede por orden y método. Es así que hay en el buen decir orden y camino, y que consta la retórica de prescripciones enlazadas entre sí y enderezadas juntamente á un fin útil para la vida humana; luego la retórica es arte. Y no puede dejar de ser arte, si lo es la dialéctica, que difiere de ella en especie más bien que en género. Y es arte, además, porque se constituye mediante los dos procedimientos de inspección y de ejercicio. Las artes se dividen en dos géneros: consisten las unas en la *inspección*, esto es, en el conocimiento especulativo y estimación absoluta de las cosas, y éstas, que se llaman artes *teoréticas*, no exigen acto alguno, sino que terminan y se perfeccionan en el cono-

cimiento de la cosa cuyo estudio hacen; y hay otras que consisten en la acción, y que en la acción misma se perfeccionan, sin que reste nada que hacer después de su propio acto, y éstas se llaman artes *prácticas*, como es la *saltación*. Hay otras que reciben su fin del efecto, es decir, de la existencia separada del objeto que ellas crean ó ponen á la vista. Y éstas se llaman artes *poéticas*, como es, v. gr., la pintura. La retórica pertenece al género de las artes que terminan en su propio acto; pero es verdad que toma mucho de las demás artes, y que algunas veces puede contentarse con la mera contemplación y especulación. En este caso se puede decir que cabe retórica en el orador hasta cuando está callado. Porque hay en estos estudios secretos un deleite, quizá el mayor de todos, y es más pura la fruición cuando se detiene en los límites de la contemplación, y no se llega al acto, es decir, á la obra.

Preguntan algunos si la naturaleza contribuye á la elocuencia más ó menos que la doctrina artística. Quintiliano, ecléctico siempre, cree que el orador consumado sólo puede resultar de la unión de entrambas. Mucho puede la naturaleza sin doctrina; pero la doctrina nada puede conseguir sin la naturaleza. Y con todo eso, los oradores perfectos deben más á la doctrina que á su propia naturaleza. En tierra estéril nada logrará el más excelente agricultor; en tierra fértil nacerá algo, aun sin cultivo; pero en suelo fecundo más hará el cultivador que la misma bondad del suelo. La naturaleza da la materia del arte y tiene, aun

sin el arte, su precio la materia; al paso que el arte sin la materia ni siquiera existe. Pero no ha de confundirse el arte ni con la *cacotechnia*, que es el uso depravado de él, ni con la *mataiotechnia*, que es una vana y estéril imitación del arte, v. gr., el ejercicio de los que consumen toda su vida en la declamación de las escuelas.

La retórica es una virtud enlazada con la prudencia. Y las semillas de ella están impresas en nosotros *ab initio*, como lo está la semilla de la justicia, de la cual aun los mismos pueblos rústicos y bárbaros llegan á contemplar alguna imagen. Y es la retórica, además de arte de la justicia, virtud disputadora, del mismo modo que la dialéctica; viniendo á ser la una *oración perpetua* y la otra *oración concisa*, por lo cual Zenón comparaba la dialéctica con el puño cerrado y la oratoria con la mano abierta. ¿Cómo ha de ser el orador discreto en la alabanza, si no sabe la ciencia de lo honesto y de lo torpe; cómo ha de ser hábil para persuadir, si no conoce el principio de utilidad; cómo ha de triunfar en los juicios, si es ignorante de la justicia? Requiérese además en el orador altísima fortaleza, para que resista á las turbulentas amenazas del pueblo, al despotismo de ciudadanos poderosos, y algunas veces, como aconteció en el juicio de Milon, á las armas de los soldados puestos en torno de la tribuna. Es, pues, la elocuencia una de las más excelentes virtudes. Se dirá que á veces un hombre perverso puede hacer un buen exordio ó una buena narración; pero también el ladrón pelea á veces es-

forzadamente, y no por eso deja de ser virtud la fortaleza; y si un siervo vil sufre impávido el tormento, la tolerancia del dolor no carece en él de cierta gloria.

La materia de la retórica, dijeron algunos, y entre ellos Gorgias, que era la *oración;* pero si entendían por oración un razonamiento artificioso sobre cualquier asunto, no podemos decir que la oración sea materia de la retórica, sino que es la obra misma de ella, como la estatua es la obra del escultor. Y si entendían por oración las palabras mismas, nada valen las palabras sin la substancia de las cosas. Creen otros que la materia son los argumentos persuasivos, los cuales, en realidad, no son más que una parte de la obra oratoria. Otros opinan que la materia son las cuestiones civiles, y éstos yerran, no en la calidad, sino en el modo, porque esas cuestiones son alguna materia de la retórica, pero no la sola materia. Algunos, fundados en que la retórica es una virtud, la extienden á toda la vida humana. Otros la señalan aquel empleo que en la ética se llama *negocial* ó *pragmático*. Quintiliano, de acuerdo con otros autores, opina que la materia de la retórica son todas las cosas que están sujetas á la palabra, porque la oratoria, conforme á la doctrina de Platón, en el *Gorgias*, no consiste tanto en las palabras, cuanto en las cosas. Y el mismo filósofo añade en el *Fedro*, que la retórica no se ejercita sólo en el juicio y en la plaza, sino también en los negocios privados y domésticos. No puede decirse que esta materia sea infinita (aun-

que sí es múltiple), porque otras artes menores hay que tienen materia múltiple, v. gr., la arquitectura, la escultura y el arte de cincelar. «Y no es obstáculo el que algunos tengan por oficio propio de la filosofía el disertar sobre lo bueno, lo útil y lo justo, si es que por filósofo entienden un hombre de bien, porque nosotros no separamos la bondad moral de las cualidades propias del orador.» Y además, teniendo los dialécticos por materia propia el disputar sobre todas las cosas, y no siendo la dialéctica más que una oración concisa, ¿por qué la oración perfecta no ha de disfrutar de la misma amplitud de materia? Todas las cosas pueden caer, más ó menos fortuitamente, bajo la jurisdicción del orador. No hay nada que no pueda entrar en causa ó en cuestión.

Discernida así la noción de la retórica, y aprovechadas y rectificadas las ideas de los preceptistas antiguos, entre los cuales enumera á Córax, Tisias, Gorgias, Trasímaco, Prodico, Protágoras, Hipias, Alcidamas, Antifon, etc., hace Quintiliano profesión de eclecticismo literario, declarándose no sujeto á ninguna secta, ni imbuído en superstición alguna; y sin empeñarse en investigar cuál pudo ser el origen de la retórica, afirma que la naturaleza le dió principio y las observaciones y los hábitos constituyeron el arte. La divide, como todos los restantes preceptistas, en *invención*, *disposición*, *elocución*, *memoria*, *pronunciación* y *acción*, versando necesariamente todas estas partes, ó sobre las cosas, ó sobre las

palabras. Tres han de ser los fines que se proponga el orador: enseñar, mover, deleitar. Acerca de la invención, y la disposición, y la doctrina de las partes del discurso (contenidas en los libros III, IV y V), no se aparta nuestro autor en cosa notable de lo corriente entre los retóricos, y hace oficio de compilador, más bien que de inventor, como él mismo lealmente lo confiesa. Por ser, además, esta parte de todo punto técnica, tiene escaso interés en la historia de las grandes ideas artísticas. Sólo advertiremos que Quintiliano, con el buen sentido que no le abandona casi nunca, tiene en poca estima, aunque no los desprecia enteramente por inútiles, los llamados *tópicos* ó lugares comunes, á donde se iban á buscar argumentos. «No se aprende el oficio de la palestra (añade) por preceptos y reglas teóricas, sino fortaleciendo el cuerpo con ejercicios, con la continencia, con la calidad de los alimentos, y sin empeñarse, además, en pelear contra la naturaleza, cuando ella se nos resiste. Otro tanto acontece con la oratoria. Pero estos ejercicios no han de ser los muelles y afeminados de la declamación escolar; no los que halaguen libinidosamente las malas pasiones del auditorio, sino los que muestren en sí carácter másculo é incorrupto, digno, en suma, de un varón austero y grave. ¿Quién dirá que la hermosura de un eunuco sea mayor que la de un hombre? ¿Quién contará la endeblez y afeminación entre las virtudes del discurso? Nunca los pintores ni los estatuarios, cuando quisieron representar lo más ideal y perfecto de la figura humana, bus-

caron por modelo á un Bagoas ó á un Megabiso, sino que escogieron el Doriforo, apto para la milicia y la palestra, ó imitaron cuerpos de jóvenes belicosos y de atletas. Y nosotros, los que pretendemos trazar la imagen del orador, ¿hemos de dar á la elocuencia, por armas, tímpanos resonantes? 1. Aun en sus ejercicios juveniles ha de ajustarse el orador cuanto pueda á la más exacta *imitación de la verdad*. La elocuencia debe ser rica y espléndida. No vaya, como tímido arroyuelo, serpenteando por amenos prados; no vaya, como la fuente, encerrada en estrecho cauce, sino que, extendiéndose como río caudaloso por los valles, ábrase violentamente camino, cuando los obstáculos se le opongan. Parezca, en suma, hija de la naturaleza y no del arte.»

El libro VI es una especie de psicología oratoria, ó tratado de las pasiones y de la moción de afectos.

1 «*Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir spadone formosior erit, nec tam aversa unquam videbitur ab opere suo providentia, ut debilitas inter optima inventa sit... Quapropter eloquentiam licet hanc (ut sentio, enim, dicam) libidinosam resupina voluptate auditoria probent, nullam esse existimabo, quae ne minimum quidem in se indicium masculi et incorrupti, ne dicam gravis et sancti viri, ostendet. An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, quum corpora quam speciosissima fingendo pingendove efficere cuperent, nunquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed Doriphorum aptum vel militiae vel palaestrae: aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora, decora vere existimaverunt: nos qui oratorem studemus effingere, non arma, sed timpana, eloquentiae demus?*» (Lib. V, 12.)

Quintiliano enseña, contra el parecer del vulgo de los retóricos, que no hay lugar especial para los afectos en la oración, sino que pueden excitarse en todos los momentos de la causa. El arte de moverlos no se enseña en ningún libro, ni la naturaleza de ellos es simple, sino muy complexa. Un orador mediocre y de escasa vena puede, á fuerza de doctrina ó de hábito, obtener algún fruto en las otras partes de la oratoria; pero son muy raros los que han sabido arrastrar á los jueces y moverlos al llanto ó á la indignación. Si las pruebas hacen que nuestra causa parezca á los jueces mejor que la de los adversarios, sólo el afecto consigue que los jueces lleguen á querer lo mismo que nosotros, y que lo quieran vehementísimamente. Y así como los amantes no pueden juzgar de las formas del sér que aman, porque su pasión pervierte el juicio de sus ojos, así el juez abandona el cuidado de indagar la verdad, ocupado por el afecto, y se deja llevar como de un rápido y encendido torrente. Aquí debe concentrar, pues, sus esfuerzos el orador: ésta es su obra principal, éste el trabajo, sin el cual todo lo demás resulta desnudo, seco, débil, ingrato. El espíritu y el aliento mismo de la obra consisten en los afectos.

Quintiliano admite la célebre distinción entre el *ethos* y el *pathos* (costumbres y pasiones). El *pathos* excita, y el *ethos* suele mitigar. El *ethos* requiere un modo de decir blando, sereno, plácido y humano, amable y gracioso á los oyentes, como que es retrato y espejo fiel de las costumbres y de la vida. Al contrario, el *pathos* tiene

por dominio propio la ira, el odio, el miedo, la envidia, la compasión, en suma, todos los afectos trágicos; guardando el *ethos* y el *pathos* la misma relación entre sí que la tragedia y la comedia.

El principio capital de la psicología oratoria de Quintiliano no es otro que aquel famoso axioma: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*. Sin embargo, Quintiliano le da como doctrina y observación propia, y aun le anuncia con una solemnidad de tono en él desusada.

«Es mi propósito (dice) mostrar lo más íntimo de este santuario, donde he logrado penetrar, no por enseñanza ajena, sino por experiencia propia, y guiado por la misma naturaleza. Todo el poder de excitar los afectos consiste, á lo que yo entiendo, en que primero nos hayamos conmovido nosotros mismos. Ridícula sería la imitación del llanto, de la ira y de la indignación, si acomodásemos sólo á los afectos las palabras y el semblante, y no el ánimo. ¿Cuál otra es la causa de que el que llora por algún dolor reciente, parezca siempre expresarse con elocuencia, y de que la ira ponga á veces elocuentísimas palabras en boca de los más indoctos? Es que hablan por su boca la fuerza del alma y la verdad misma de las pasiones. Si buscamos lo verosímil, procuremos imitar á los que padecen verdaderos afectos, y sea tal la disposición de nuestro ánimo como la que nosotros queremos infundir en el juez. Si yo no siento el dolor de que hago alarde, ¿cómo he de esperar que el juez llore, viéndome con los ojos secos?

Nada enciende sino el fuego, nada moja sino el agua, y no ha de esperarse de cosa alguna que dé á otra el color de que ella carece. Afectémonos, pues, antes de tratar de afectar á los jueces. Y ¿cómo hemos de mover en nosotros los afectos? ¿Por ventura están las pasiones bajo nuestra potestad? Trataré de explicarlo. Todo el que conserva fácilmente y puede reproducir las imágenes de los objetos que los griegos llaman *fantasmas*, y traerlos, por decirlo así, á nueva vista interior, será poderosísimo en la moción de afectos. Le rodearán, como en sueños, las imágenes, pareciéndole que peregrina, que navega, que combate, que arenga á los pueblos, que hace uso de las riquezas que no tiene, y no le parecerá que lo piensa, sino que realmente lo ve y lo hace. Esta segunda vista interior, esta facilidad de renovar las especies adquiridas, esta *fantasía* ó *imaginación*, en suma, es cualidad principalísima del orador, y aunque sea estimada por defecto de temperamento, puede convertirse en utilidad grande de su arte. De aquí la energía que Cicerón llama *ilustración* y *evidencia*, con la cual no parece que se dicen las cosas, sino que se *muestran*, produciendo en todos tal tumulto de afectos como si asistiésemos á las mismas escenas que se describen. ¿No concebía el poeta la imagen del último trance, cuando decía: *Et dulces moriens reminiscitur Argos?* No procedamos como en causa ajena, sino como en dolor propio, y digamos siempre lo que en un caso personal diríamos.» Y añade Quintiliano que á él le dió grandes triunfos en el foro

su sensibilidad y poder en la moción de afectos, de la cual todavía nos quedan muestras en algunos trozos de su libro didáctico, v. gr., en la lamentación sobre la muerte de su hijo, donde se ve apuntar ya un exceso de sentimentalismo enteramente moderno.

A la doctrina de lo patético sigue la de la risa y lo ridículo. Declara difícil su empleo en la oratoria. Lo primero, porque la mayor parte de las veces es falso y discordante; lo segundo, porque siempre es humilde; lo tercero, porque depende en gran parte de la variedad de los gustos humanos, y de un cierto criterio fluctuante y apenas discernible, y no de ninguna razón propia é intrínseca suya. Podemos decir que Quintiliano ha visto con claridad algunos de los caracteres y notas de lo cómico, especialmente su carácter subjetivo, relativo é inarmónico, señalándolos con palabras precisas y nada anfibológicas. También ha intentado, aunque sin fruto, penetrar en su esencia, investigando las causas de la risa; pero termina por declarar el problema insoluble, no sin haber recogido de paso curiosas y exactas observaciones. Dice, pues, que la risa y el efecto de lo cómico no se producen sólo por alguna acción, sino á veces por la más ligera torpeza, y que no solamente es cómico lo agudo y gracioso, sino la necedad, la timidez y la iracundia. Reconoce, siguiendo á Cicerón y á Aristóteles, que la esencia de lo cómico reside en alguna torpeza ó deformidad leve y no dañosa; y hace notar la fuerza imperiosísima con que lo cómico nos arrastra, aun en

sus grados inferiores, aun en boca de los bufones, de los *mimos* y de los ignorantes. La naturaleza y la ocasión son para él fuentes abundantísimas de efectos cómicos inesperados. Como cualidades análogas á lo cómico, pero distintas, define y explana lo que ha de entenderse por ***venustum***, ***salsum et facetum***. Por ***venustum*** entiende lo gracioso. Por ***salsum***, cierto condimento de la oración, que ocultamente excita el paladar y evita el tedio del prolongado razonamiento. Por caracteres de lo *facetum* señala el decoro y la exquisita elegancia 1.

En el libro VIII comienza el tratado de la elo-

1 «*Affert autem summam rei difficultatem: primum quod ridiculum dictum plerumque salsum est, hoc semper humile, saepe ex industria depravatum: praeterea nunquam honorificum: tum varia hominum judicia in eo, quia non ratione aliqua, sed motu quodam, nescio an enarrabili, judicatur. Neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet, multi tentaverint. Unde risus quidem non solum facto aliquo, dictove, sed interdum quodam, etiam corporis tractu lacessitur. Praeterea non una ratione moveri solet. Neque enim acute tantum ac venuste, sed stulte, iracunde, timide dicta aut facta ridentur. Ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus. Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformi ate aliqua et turpitudine. Quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas: cum in ipsum dicentum recidunt, stultitia vocatur. Cum videatur autem res levis et quae a scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet vim, nescio an imperiosissimam, et cui repugnari minime potest. Erumpit enim etiam invitis saepe, nec fultus ope, nec vultus modo ac vocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit. Rerum autem, ut dixi, maximarum momenta, cum odium iramque frequentissime frangat. Verum hoc, quidquid est, ut non ausim dicere carere omnino arte, quia nonnullam observationem*

cucion, que aún es más técnico y menudo que los anteriores. Quintiliano le da grande importancia; pero censura el vano estudio de los que piensan sólo en las palabras, olvidando las cosas, que son el nervio de la oración, y así envejecen en un vano y estéril amor á los vocablos *(quodam inani circa voces studio senescunt)*. En la forma externa

habet, et a graecis et a latinis composita praecepta: ita plane affirmo praecipue positum esse in natura et occasione.. .. ..

»Pluribus autem nominibus in eadem re vulgo utimur, quae tamen, si diducas, suam propriam quandam vim ostendet. Nam et urbanitas dicitur: qua quidem significari video sermonem prae se ferentem in verbis et sono et usu proprium quemdam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem: denique cui contraria sit rusticitas. «Venustum» esse quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet. «Salsum» in consuetudine pro ridiculo tantum accipimus: natura non utique hoc est, quamquam et ridicula oporteat esse salsa... Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque, et a taedio defendit orationem. Sane tamen, ut ille in cibis paullo liberalius aspersus, si tamen non sit immodicus, affert aliquid propriae voluptatis: ita hi quoque in dicendo habent quiddam quod nobis faciat audiendi sitim. «Facetum» quoque non tantum circa ridicula opinor consistere. Neque enim diceret Horatius «facetum» carminis genus natura concessum esse Virgilio. Decoris hanc magis et excultae cujusdam elegantiae appellationem puto. «Jocum» vero accipimus, quod est contrarium serio. Nam et fingere, et terrere, et promittere, interim jocus est. «Dicacitas»... proprie tamen significat sermonem cum risu aliquem lacessentem. Proprium autem materiae, de qua nunc loquimur, est ridiculum: ideoque haec tota disputatio a graecis περὶ γελοίου *inscribitur.»* (Lib. VI, 3.)

del discurso ha de reflejarse su belleza interior; los cuerpos sanos é íntegros, y fortalecidos por el ejercicio, reciben hermosura del mismo principio de que reciben fortaleza. Si el cuerpo de un atleta se tiñe con afeites al modo femenino, parecerá horrible. Y no es que la gala espléndida y viril deje de añadir autoridad á los hombres, como dice el proverbio griego; es que el ornato mujeril y lujurioso, no sólo no exorna el cuerpo, sino que desnuda y deshonra el alma. Del mismo modo, la locución que pudiéramos llamar translúcida y *diversicolor*, afemina la materia á que tal vestidura se aplica. Recomienda Quintiliano el cuidado en las palabras; pero en las cosas, todavía más que cuidado, recomienda enérgica solicitud. Las más hermosas formas de estilo están, por decirlo así, adheridas al pensamiento, y en su propia luz se ven; pero no las busquemos lejos de allí, ciegos y desatentados, como si yaciesen muy ocultas y huyesen de nuestra inspección. Con mayor ánimo se ha de acometer la elocuencia; y si todo el cuerpo es robusto, poco cuidado nos dará el pulir las uñas y aderezar el cabello. Antes al contrario: sucede muchas veces que esta diligencia echa á perder la oración, porque las cosas más excelentes son, quizá, las menos rebuscadas, las que se parecen más á la verdad misma. Pero todo lo que indica cuidado nimio, y lo que parece fingido y sobrepuesto, ni obtiene gracia ni merece fe, y como hierba exuberante, ahoga y consume los sembrados. Por no decir las cosas rectamente, buscamos largos rodeos y nos dilatamos morosamente en

las palabras, y repetimos lo que está dicho hasta la saciedad, y recargamos con infinitas frases lo que pudiera declararse con una sola, y muchas veces preferimos dar á entender de lejos las cosas, antes que decirlas clara y perspicuamente. Nada propio nos agrada; pedimos prestadas á los poetas figuras y traslaciones, y á toda costa queremos mostrarnos ingeniosos, huyendo de lo que la naturaleza nos dicta. No pensemos en los ornamentos, sino en los afectos. ¡Como si las palabras tuviesen por sí mismas alguna virtud, fuera de la cohesión íntima con el pensamiento que expresan! Sólo así pueden ser propias, claras, oportunas y elegantes. Si toda la vida hubiéramos de trabajar en buscarlas artificiosamente, vano y pueril sería el fruto de los estudios. A muchos veréis inciertos y tímidos en cada palabra, buscándolas primero, y, después de buscadas, pesándolas y midiéndolas. Aunque tuviérais la fortuna de encontrar siempre la mejor, más conveniente sería renunciar á este infeliz cuidado, que entorpece el curso de la oración y extingue el calor del pensamiento con la tardanza y la timidez. Miserable y pobre orador es el que no puede sufrir con resignación la pérdida ni el olvido de una sola palabra. Pero no las perderá ni olvidará ciertamente el que haya aprendido antes la razón entera del discurso, y con mucha é idónea lectura haya adquirido copiosa mies de palabras, y sepa el arte de colocarlas, y haya fortalecido luego con el ejercicio todas estas cualidades suyas, de tal modo, que tenga siempre el recurso á mano, y,

por decirlo así, ante los ojos. Este afán de buscar, de juzgar, de comparar, ha de tenerse cuando aprendamos, no cuando lleguemos al foro. Las palabras han de seguir al pensamiento como la sombra al cuerpo, é ir ceñidas siempre al sentido; y aun en esto ha de haber moderación 1. Cuando

1 «*Nam plerumque optima rebus cohaerent et cernuntur suo lumine. At nos quaerimus illa tanquam lateant semper, seque subducant... Maiore animo aggredienda eloquentia est: quae, si toto corpore valet, ungues polire, et capillum ponere, non existimat ad curam suam pertinere. Sed evenit plerumque ut hac diligentia deterior etiam fiat oratio. Primum quia sunt optima minime accersita et simplicibus atque ab ipsa veritate profectis similia. Nam illa, quae curam fatentur, et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant, et velut laeto gramine sata strangulant. Nam et quod recte dici potest, circumimus amore verborum: et quod satis dictum est, repetimus, et quod uno verbo patet, pluribus oneramus, et pleraque significare melius putamus quam dicere... Tum demum ingeniosi scilicet, si ad intelligendos nos opus sit ingenio. Atqui satis aperte Cicero praeceperat, in dicendo vitium vel maximum esse, a vulgari genere orationis atque a consuetudine communis sensus abhorrere. Sed ille durus atque ineruditus: nos melius quibus sordent omnia quae natura dictavit: qui non ornamenta quaerimus sed lenocinia, quasi vero sit ulla verborum nisi rei cohaerentium virtus: quae ut propria sint et dilucida, et ornata, et apte collocentur, si tota vita laborandum est, omnis studiorum fructus amissus est. Atque plerosque videas haerentes circa singula, et dum inveniunt et dum inventa ponderant ac dimetiuntur. Quod etiamsi idcirco fieret, ut semper optimis uterentur, abominanda tamen haec infelicitas erat, quae et cursum dicendi refraenat, et calorem cogitationis extinguit mora et dif-*

las palabras son latinas, claras, elegantes, acomodadas al fin que nos proponemos, ¿qué más podemos desear? Algunos, sin embargo, no hallan término en lo de corregirse á sí mismos, estudiando cada sílaba, y cuando han encontrado ya la expresión propia y única, todavía buscan algo que sea más antiguo, más remoto, más inopinado, y no se cuidan de que haya ó no sentido en la oración, á trueque de poder aplicar esas palabras. «No repruebo yo el cuidado de la locución; pero entiendo que nada ha de hacerse por causa de las palabras solas, puesto que las palabras se inventaron para declarar las cosas, y son entre todas preferibles las que mejor descubren nuestro pensar y las que hacen en el ánimo de los jueces el efecto que nos proponemos. Éstas serán sin duda las que hagan deleitosa y admirable la oración; pero no admirable como admiramos un prodigio, ni deleitosa con deleite infame, sino con dignidad y grandeza.»

La primera virtud del discurso ha de ser la claridad, la propiedad de las palabras, el orden recto. El ornato debe ser varonil, fuerte y sano; resplandezca por la sangre y por el nervio, y no por la

fidentia. Miser enim, et (ut sic dicam) pauper orator est qui nullum verbum aequo animo perdere potest... Ista quaerendi, judicandi comparandi anxietas, dum discimus adhibenda est, non cum dicimus... Si praeparata vis dicendi fuerit, erunt (verba) in officio, sic ut non ad requisita respondere, sed ut semper sensibus inhaerere videantur atque ut umbra corpus sequi.» (Libro VIII, *Proem.)*

ligereza afeminada, ni por el color postizo. «Nadie me tenga (añade Quintiliano) por enemigo del modo de decir culto: no niego que tal estilo sea virtud; pero no concedo esa virtud á los que hablan así. ¿He de tener yo por más cultivado un jardín donde aparezcan lirios, violas, anémonas y apacibles fuentes, que una heredad donde crecen copiosas mieses ó vides abrumadas por el fruto? ¿Cómo he de preferir el estéril plátano ó el mirto de Venus, al olmo fecundo y á la fértil oliva? ¿Es esto negar que á las tierras más fructíferas les esté bien la hermosura? Y ¡cómo no! Yo colocaría mis árboles en orden y á cierta distancia; podaría con el hierro las ramas que se alzasen desmedidamente, y entonces el árbol se extendería más hermoso en círculo, y dilatando sus ramas, producirían todas regalado fruto. ¿Quién más hermoso de aspecto que el atleta cuyos miémbros ha endurecido el ejercicio disponiéndole para el certamen? Nunca la verdadera hermosura es cosa distinta ó apartada de la utilidad [1]. Es verdad

1 «*Sed hic ornatus... virilis, fortis et sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet: sanguine et viribus niteat... Nemo ex corruptis dicat, me inimicum esse culte dicentibus. Non nego hanc esse virtutem, sed illis eam non tribuo. An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas et amoenos flores surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructu vites erunt? Sterilem platanum, tonsasques myrtos, quam maritum ulmum et uberes oleas praeoptaverim? Nullana ergo etiam fructiferis adhibendus est decor? quis negat? Nam et in ordinem certaque intervalla redigam eas arbores... Surgentia in altum cacumina oleae, ferro*

que cabe más ornato en el género demostrativo que en el deliberativo y judicial, porque cuando se trata de cosas verdaderas y el combate lo es también, poco lugar queda para la vanagloria, ni debe nadie, cuando se discuten cosas de tanto momento, ser demasiado solícito acerca de las palabras.»

Dos diversos pareceres hay en cuanto á las sentencias: unos las buscan con esmero nimio y nada quieren decir sin ellas; otros las condenan en absoluto. Quintiliano no aprueba ninguno de los dos pareceres extremos. Cuando las sentencias son densas, al modo de Séneca, muchas veces se estorban unas á otras, así como en los sembrados y entre los árboles nada puede crecer hasta la justa proporción, si falta lugar donde crezca. Ni agrada la pintura en que no hay sombras. Si en pos de una sentencia, y sin descanso alguno, viene otra,

coercebo: in orbem se formosius fundet: et protinus fructum ramis pluribus feret... Nunquam vera species ab utilitate dividitur.»

Este último principio no puede ser más falso, y en cierto modo lleva consigo la negación de toda estética, á no ser que tomemos la palabra *utilidad* en un sentido muy amplio, porque, en rigor, lo bello es cosa utilísima. La falta de precisión de la lengua latina en toda materia abstracta, y el tecnicismo flotante y poco preciso que Quintiliano y los demás retóricos usan, así como la ligereza con que suelen tratar las cuestiones puramente especulativas, impiden á veces fijar con claridad su verdadero pensamiento, y deben retraernos de darle más generalidad y alcance que el que acaso tendría en el ánimo de sus autores.

el discurso, compuesto, no ya de miembros, sino de pedazos, carecerá de estructura interna y de rotundidad y plenitud, y el color del estilo aparecerá como salpicado de manchas brillantes. Parecen tales sentencias relámpagos que brillan y se disipan como el humo. «Por el contrario, cuando toda la oración es brillante, su claridad ofusca el resplandor de las sentencias, así como el sol impide que se vean los demás astros. A esto se añade, que el que busca por sistema las sentencias, ha de caer forzosamente en muchas frialdades, ligerezas é inepcias. Contraria á ésta es del todo la opinión de algunos que huyen y temen todo agrado en el decir, no aprobando sino lo más llano y humilde, y lo que indique menos esfuerzo. Y así, por temor á la caída, permanecen siempre en el suelo. Se dirá que éste era el estilo de los antiguos; pero ¿de qué antiguos, ya que Demóstenes intentó muchas cosas no usadas antes por nadie? Yo creo que estas lumbres y matices de la oración son como los ojos de la elocuencia; y así como no quisiéramos que los ojos estuviesen esparcidos por todo el cuerpo, quitando á los demás miembros su oficio, así preferimos aquellas antiguas y hórridas locuciones á esta nueva licencia; pero creemos que entre las dos hay un justo medio y un camino recto.»

Rara vez vuelve á encontrar Quintiliano la elocuente expresión de estos dos trozos, en que le ha sostenido la indignación contra los vicios literarios de su época. Piérdese luego en menudencias técnicas, tratando largamente la teoría de los tro-

pos y de las figuras ó *esquemas* de dicción. Atribuye el origen de los tropos, ya á la claridad *(significatio)*, ya á la hermosura *(decus)*, y los define «palabra ó razonamiento trasladado de su natural y propia significación á otra, para ornato del discurso; ó bien, dicción trasladada del lugar en que es propia á otro en que no lo es. Por el contrario, la figura ó *esquema* es cierta forma del discurso remota de la forma común y de la que primero se nos ofrece.» Todo razonamiento tiene su forma propia; pero no en todos caben las figuras. Éstas pueden ser, ó de sentido ó de palabras.

Hay algunos que, desdeñando la substancia de las cosas y el vigor de las sentencias, se creen sumos artífices con amontonar varias figuras de palabras, no advirtiendo que es tan ridículo buscar las palabras sin substancia, como buscar el hábito y el gesto sin el cuerpo. El nimio cuidado de las palabras y el deleite que con ellas se procura, quitan fuerza á los afectos, y donde quiera que el arte se ostenta, parece que la verdad se oculta. Pero no por eso hemos de caer en el extremo opuesto, de aquéllos que condenan todo arte de composición, y sostienen que es más natural y también más varonil aquel modo de decir hórrido que primero espontáneamente se ocurra. Si fuera verdad que no hay modo de decir preferible al que la naturaleza inspira antes de toda educación, no tendría absolutamente razón de ser esta arte oratoria. Pero ¿qué arte hay que sea perfecto desde su principio y que no brille más con la cultura? ¿Ni por qué hemos de decir que

dejen de ser naturales las modificaciones que la naturaleza nos consiente hacer en ella? Así como es más rápido el curso del río por cauce fácil y sin tropiezo que cuando quebranta sus ondas entre los peñascos, así el discurso que corre enlazado, y congregando todas sus fuerzas en un punto, es mejor que la oración fragosa é intemperante. ¿Por qué hemos de creer que la elegancia matará la fuerza, cuando no hay cosa alguna que sin el arte tenga todo su precio, y la hermosura acompaña siempre al arte? [1]. Y prosigue Quintiliano, corroborando esta doctrina en su pintoresco estilo con los símiles del tirador de lanza y de arco, y del movimiento rítmico y ordenado del certamen y de la palestra. Hasta para mover los afectos importa mucho la elegante composición, porque nada puede entrar en el alma sin detenerse antes en el vestíbulo de los oídos, y, además, porque la naturaleza nos inspira el número y la armonía. De aquí la importancia de la música entre los pitagóricos, para domar y purificar las pasiones. Hay en el número y en el ritmo cierta oculta fuerza, la cual aún es más vehemente en la palabra. Esta sola virtud basta para hacer recomendables escritos pobres en la sentencia y endebles en la

1 «*Quod si id demum naturale esse dicunt quod a natura primum ortum est, et quale ante cultum fuit, tota haec ars orandi subvertetur. ... Verum id est maxime naturale quod fieri natura optime patitur... Cur ergo vires ipsas specie solvi putent, quando nec ulla res sine arte satis valeat, et comitetur semper artem decor?*»

elocución. Y cuanto más hermosa por las sentencias y por las palabras sea la oración, tanto más deforme resultará si la composición es viciosa, porque la negligencia de la composición se advierte más entre la luz de las palabras. Así, en Herodoto, tan notable por su dulzura, el dialecto mismo tiene cierto agrado, y hasta parece contener una música latente. «De todas suertes, yo (dice Quintiliano) preferiría la composición áspera y dura á la afeminada y enervante que hoy usan muchos, la cual, hasta por su manifiesta afectación y monotonía, engendra tedio y saciedad, y cuanto es más dulce, tanto más amengua el prestigio del orador, y más extingue el ardor de los afectos que se propone excitar.»

El libro X trata de los ejercicios de composición, de lectura y de imitación, inculcando siempre el principio de leer y oir lo mejor *(optima legendo atque audiendo)*, y de enriquecer la memoria con tanta variedad de palabras, porque todas, como Quintiliano nos enseña, fuera de las que expresan ideas vergonzosas, pueden tener su propio y adecuado lugar en la oración. En los poetas aprenderá el orador la viveza de los pensamientos, la sublimidad de las palabras, el encendido movimiento de los afectos y el decoro en las personas; pero no ha de imitarlos ni en la libertad de las palabras ni en la licencia de las figuras, porque el poeta busca lo primero deleitar, y el orador mezcla este fin con el de utilidad 1. Ni

1 «*Plurimum dicit oratori conferre Teophrastus lectionem poe-*

ha de consentir por desidia el orador que las armas adquiridas con el estudio se cubran de moho y de herrumbre; arda siempre en ellas fulgor como de hierro, que hiera á la vez la mente y la vista, no como el resplandor del oro y de la plata, riqueza peligrosa é inútil para la defensa [1]. También la historia puede dar al orador abundante y gustoso alimento; pero debe leerse sin olvidar que muchas de las virtudes del estilo histórico no son propias del orador. La historia está mucho más cercana de la poesía, y en cierto modo puede decirse que es un poema no ligado á números, y se escribe para narrar y no para probar, y va encaminada, no al acto presente, ni á la lid del momento, sino á la memoria y posteridad y á la fama del ingenio del escritor, y por eso con palabras más remotas del uso común y con más libres figuras evita el tedio de la narración [2]. Por lo

tarum: multique eius iudicium sequuntur, neque id immerito. Namque ab his, et in rebus spiritus, et in verbis sublimitas, et in affectibus motus omnis, et in personis decor petitur... Meminerimus, tamen, non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum, nec licentia figurarum: totumque illud studiorum genus ostentationi comparatum, praeter id, quod solam petit voluptatem, eamque fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia sectatur.»

1 «*Neque ergo arma squalere situ ac rubigine velim, sed fulgorem his inesse qui terreat, qualis est ferri, quo mens simul visusque praestringatur; qualis auri, argentique, imbellis et potius habenti periculosus.*»

2 Nadie, entre los antiguos, ha expuesto con tanta claridad y belleza como Quintiliano el concepto artístico de la historia:

cual no son de imitar en la oratoria, ni la brevedad de Salustio, ni la abundancia láctea de Tito Livio. No olvidemos nunca que hemos de pelear con músculos de soldados y no de atletas, y que el vestido de varios colores que solía usar Demetrio Falereo, no parece bien entre el polvo forense [1].

Y aquí comienza el trozo más interesante y más bello de las *Instituciones oratorias*, y el que para nosotros conserva mayor interés histórico; es decir, la crítica de los principales autores griegos y latinos, en cuanto pueden ser útiles al orador. Los símiles (tomados generalmente de la naturaleza y de la agricultura) se amontonan bajo la mano del

«*Est enim proxima poetis, et quadammodo carmen solutum: et scribitur ad narrandum, non ad probandum, totumque opus non ad actum rei, pugnamque praesentem sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur. Ideoque et verbis liberioribus et remotioribus figuris narrandi taedium evitat.*»

Parece increíble que después de este pasaje tan explícito acerca del carácter *siempre* narrativo de la historia, hayan querido algunos preceptistas fundar en la autoridad de Quintiliano, torpe y siniestramente entendida, una distinción entre la historia *ad narrandum* y la que llaman historia *ad probandum*, como si Quintiliano no dijera bien claro que la tal historia *ad probandum* no es ni puede ser nunca verdadera historia.

1 «*Licet tamen nobis in digressionibus uti vel historico nonnunquam nitore, dum in iis de quibus erit quaestio, meminerimus non atheletarum toros sed militum lacertos esse: nec versicolorem illam, qua Demetrius Phalereus dicebatur uti, vestem bene ad forensem pulverem facere.*»

preceptista, y son en general admirablemente adecuados á las condiciones del estilo y á la belleza interna de la forma en cada uno de los autores que va sometiendo á juicio, con rasgos é iluminaciones súbitas de crítica, que sólo en Longino, ó en el diálogo *De Claris Oratoribus* de Marco Tulio, pueden encontrar parangón en todo lo que conocemos del mundo antiguo. Homero es, para el retórico español, á modo de un inmenso Océano, de donde toman su principio las fuentes y los ríos, y debe servir de ejemplo y dechado para todas las partes de la elocuencia [1]. Quintiliano condena la poesía didáctica, en los *Fenómenos* de Arato, porque la materia carece de movimiento y porque no tiene variedad alguna en los afec-

1 «*Hic enim (quemadmodum ex Oceano dicit ipse amnium vim, fontiumque cursus initium capere) omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit... Affectus quidem, vel illos mites, vel hos concitatos, nemo erit tam indoctus qui non in sua potestate hunc autorem habuisse fateatur.*»

Para estimar debidamente los juicios de Quintiliano acerca de los poetas, hay que tener en cuenta que no los estudia sino en relación con la oratoria. Sólo así se comprende este juicio tan precipitado y falso acerca de Hesiodo: «*Raro assurgit Hesiodus, magnaque pars eius in nominibus est occupata: tamen utiles circa praecepta sententiae, lenitasque verborum et compositio probabilis: daturque ei palma in illo medio dicendi genere.*»

Es de sospechar que algunos de los juicios de Quintiliano sobre ciertos autores griegos ya poco leídos ó mal entendidos en su tiempo, procede de los gramáticos alejandrinos. No parece verosímil que hubiese frecuentado mucho la lectura

tos, ni caracteres humanos, ni nada, en suma, que pueda servir á la oratoria [1]. Píndaro suministrará felicísima abundancia de cosas y de palabras. Stesicoro mezcla lo épico con lo lírico, y sostiene con la lira el peso y gravedad del canto épico [2].

de Antimaco y de Paniasis, por ejemplo. El mismo Quintiliano parece darlo á entender, cuando invoca el *grammaticorum consensus*, el *ordo a grammaticis datus* (es decir, el canon de Alejandría), ó el testimonio de «*Aristarchus et Aristophanes poetarum judices*.» Pero aun en este caso tienen valor sus sentencias, como eco de una tradición literaria muy antigua.

1 «*Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus affectus, nulla persona, nulla cujusquam sit oratio: sufficit tamen operi cui se parem credidit.*»

2 El juicio de los poetas líricos parece todo él de procedencia alejandrina:

«*Itaque ex tribus receptis Aristarchi iudicio scriptoribus jamborum*» ...*maxime pertinebit unus Archilochus. Summa in hoc vis elocutionis, cum validae, tum breves vibrantesque sententiae, plurimum sanguinis, atque nervorum.*

»*Novem vero lyricorum longe Pyndarus, princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum verborumque copia, et velut quodam eloquentiae flumine: propter quae Horatius eum merito credit nemini imitabilem.*

»*Stesichorum, quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem... Si tenuisset modum videtur aemulari proximus Homerum potuisse, sed redundat atque effunditur...*

»*Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, quia tyrannos insectatur: multum quoque moribus confert: in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens, plurimumque*

Quintiliano, con su culto y poderoso sentido estético, no cae en el vulgar yerro de Dionisio de Halicarnaso, Plutarco y otros, condenando la comedia antigua por motivos éticos vulgares y mal razonados; al contrario, la admira de buen grado, por reconocer que ella sola conserva la gracia nativa y pura de la dicción ática y su libertad elegantísima, siendo á la vez grande, poética y hermosa 1. No era de esperar que un retórico del pri-

Homero similis, sed in lusus et amores descendit, maioribus tamen aptior.

»*Simonides tenuis, alioqui sermone proprio et incunditate quadam commendari potest: praecipua tamen eius in commovenda miseratione virtus, ut quidam in hac eum parte omnibus ejusdem operis auctoribus praeferant* »

Es singular la omisión de Safo y de Baquilides. Quizá no los consideró útiles para el orador, como tampoco á Anacreonte, cuyos versos auténticos es posible que se conservaran todavía en tiempo de Quintiliano.

Los elegiacos primitivos como Mimnermo, están olvidados también. Entre los alejandrinos cita á Calimaco y Filetas.

El juicio de Teócrito es muy singular: le atribuye precisamente un defecto contrario al que los modernos le encontramos (es decir, la ausencia de verdadero carácter rústico y pastoril): «*Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo, verum ipsam etiam urbem reformidat.*»

1 «*Antiqua Comoedia cum sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis, etsi est in insectandis vitiis praecipua, plurimum tamen virium in caeteris partibus habet. Nam et grandis, et elegans, et venusta et nescio un ulla post Homerum tamen (quem ut Achillem semper excipi par est) aut similior sit oratoribus aut ad oratores fa-*

mer siglo de nuestra era hiciese completa justicia á Esquilo; bastante es que le reconozca sublimidad y grandeza, aunque le ponga la tacha, para nosotros incomprensible, no solamente de rudo y desaliñado, sino de grandilocuente con exceso [1]. En Eurípides admira la densidad de sentencias y el maravilloso poder para excitar los afectos, sobre todo el de la compasión [2]. A Menandro aplaude por haber trazado en sus comedias una imagen fiel de la vida humana [3]. Semejantes son

ciendos aptior. Plures ejus auctores: Aristophanes tamen, et Eupolis, Cratinusque praecipui »

1 «*Tragoedias primus in lucem Æschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus.*»

2 «*Sed longe clarius illustraverunt hoc opus Sophocles atque Euripides: quorum in dispari dicendi via uter sit poeta melior, inter plurimos quaeritur. Idque ego sane, injudicatum relinquo. Illud, quidem nemo non fateatur necesse est, iis qui se ad agendum comparant, utiliorem longe Euripidem fore. Namque is, et in sermone (quod ipsum reprehendunt, quibus gravitas, et cothurnus, et sonus Sophoclis videtur esse sublimior) magis accedit oratorio generi: et sententiis densus. et in iis quae a sapientibus tradita sunt. paene ipsis est par, et in dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro diserti, comparandus. In affectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis qui miseratione constant, facile praecipuus.*»

3 «*Hunc et admiratus maxime est (ut saepe testatur) et secutus, quamquam in opere diverso, Menander: qui vel unus, meo quidem iudicio, diligenter lectus, ad cuncta quae praecipimus, effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas: ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus.*»

los juicios que hace de los oradores y de los filósofos. Lisias es más semejante á una pura fuente que á un río caudaloso. En Isócrates están congregadas todas las gracias del decir. Platón no parece ingenio humano, sino inspirado por el oráculo de Delfos. Las gracias educaron el estilo de Xenofonte, y en sus labios moraba la diosa de la persuasión [1].

1 Contra lo que pudiera esperarse, la crítica de los historiadores es mucho más superficial y más vaga que la de los poetas.

El canon de Quintiliano admite, además de Herodoto y Tucídides, á Teopompo, Eforo, Clitarco y Timágenes. A Xenofonte le pone con escaso acierto entre los filósofos.

«*Densus et brevis et semper instans sibi Thucydides: dulcis et candidus et fusus Herodotus: ille concitatis, hic remissis affectibus melior: ille concionibus, hic sermonibus: ille vi, hic voluptate... Xenophon non excidit mihi, sed inter philosophos reddendus est.*»

De los diez oradores áticos no están caracterizados más que Demóstenes, Esquines, Hipérides, Lysias é Isócrates.

«*Longe princeps Demosthenes ac paene orandi lex fuit: tanta vis in eo: tam densa omnia, ita quibusdam nervis intenta sunt, tam nihil otiosum: is dicendi modus, ut nec quod desit in eo, nec quod redundet, invenias.*

»*Plenior Æschines, et magis fusus et grandiori similis, quo minus strictus est: carnis tamen plus habet, lacertorum minus. Dulcis in primis et acutus Hyperides, sed minoribus causis... magis par. His aetate Lysias maior, subtilis atque elegans, et quo nihil, si oratori satis sit docere, quaeras perfectius. Nihil enim est inane, nihil accersitum: puro tamen fonti quam magno flumini proprior. Isocrates in diverso genere dicendi nitidus, et comptus, et palestrae quam pugnae magis accommodatus, omnes*

De la poesía latina primitiva, Quintiliano nada sabe, ó la tiene en poca estima, y comienza su enumeración desde Ennio. «Veneremósle (dice) como á esos bosques sagrados por su antigüedad, en los cuales las altas y robustas encinas no tienen ya tanta hermosura como terror religioso infunden.» Para Virgilio reserva todas sus admiraciones, aunque reconoce en su compatriota Lucano ardor y arranque, y extraordinario brillo de sentencias; en suma, bellezas que tienen todavía más de oratorio que de poético [1]. La comedia latina,

dicendi veneres sectatus est, nec immerito. Auditoriis enim se, non iudiciis comparat: in inventione facilis, honesti studiosus: in compositione adeo diligens ut cura eius reprehendatur.»

La apreciación de los filósofos es ligerísima ó más bien insignificante. «*Quis dubitet Platonem esse praecipuum, sive acumine disserendi, sive eloquendi facultate divina quadam et homerica? Multum enim supra prosam orationem et quam pedestrem Graeci vocant surgit: ut mihi non hominis ingenio, sed quodam Delphico videatur oraculo instinctus.*

»*Quid ego commemorem Xenophontis iucunditatem illam inaffectatam, sed quam nulla possit affectatio consequi? ut ipsae finxisse sermonem Gratiae videantur: et quod de Pericle veteris comoediae testimonium est, in hunc transferri justissime possit, in labris ejus sedisse quandam persuadendi deam... Quid Aristotelem? quem dubito scientia rerum, an scriptorum copia, an eloquendi suavitate, an inventionum acumine, an varietate operum, clariorem putem.*»

1 *Utar enim verbis iisdem quae ex Afro Domitio iuvenis accepi, qui mihi interroganti quem Homero crederet maxime accedere: «Secundus, inquit, est Virgilius, proprior tamen primo quam tertio. Et hercle ut illi naturae coelesti atque immor-*

aun la de Plauto, aun la de Terencio, le entusiasma poco, en comparación con la comedia ateniense. «Apenas hemos conseguido una leve sombra (dice), de tal modo que me parece que hasta la misma lengua romana se resiste á recibir aquellas gracias, concedidas sólo á los áticos.» No así en

tali cesserimus, ita curae et diligentiae vel ideo in hoc plus est quod ei fuit magis laborandum...»

Lucrecio está calificado desdeñosamente de poeta *difícil* (¿duro ú obscuro?) y confundido con poetas menores, tales como Macer, Varrón de Atax, Saleyo Basso, etc. Los poetas elegiacos obtienen alto elogio: «*Elegia Graecos quoque provocamus, cujus mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.*» Aún es más severo el juicio de Ovidio en otra parte; pero la posteridad le ha confirmado: «*Lascivus quidem in Heroicis quoque Ovidius, et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.*»

En los juicios de los contemporáneos se nota cierta vaguedad tímida y el deseo de no comprometerse. «*Multum in Valerio Flacco nuper amisimus... Multum et verae gloriae, quamvis uno libro Persius meruit.*» En general, no habla de los vivos: Juvenal, y acaso Marcial, están indicados entre los satíricos, pero no nombrados: «*Sunt clari hodieque et qui olim nominabuntur.*» Otros elogios, como el de los versos de Germánico, y quizá el del *Tiestes*, tragedia de Vario, que declara comparable con las mejores griegas, están manifiestamente inspirados por la adulación ó por otros motivos extraños al arte.

La célebre afirmación *Satyra quidem tota nostra est*, no recae sobre el género satírico en total, sino sobre aquella especie de sátira eminentemente romana, á la cual pertenecen los *sermones* de Horacio, y pertenecían sin duda los de Lucilio, á quien nuestro crítico tiene en grande aprecio y

la historia, donde opone los narradores latinos á los griegos, sin miedo de quedar vencido, anunciando al fin en términos magníficos el advenimiento de Tácito. «Queda todavía y exorna nuestra edad, con gloria inmensa, un varón digno de eterna memoria, que algún día será nombrado y

defiende contra las censuras de Horacio: «*Ego quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium «fluere lutulentum. et esse aliquid quod tollere possis» putat. Nam et eruditio in eo mira, et libertas, atque inde acerbitas, et abunde salis.*»

Quintiliano distingue con mucha precisión otros dos géneros de poema satírico: la *Sátira Menipea*, cultivada por el doctísimo Varrón, y el yambo, de cuya acerbidad hay muestras en Catulo y en Horacio. Entre los líricos, éste es el único digno de ser leído. «*Nam et insurgit aliquando, et plenus est iucunditatis et gratiae, et variis figuris et verbis felicissime audax.*»

El desdén con que habla Quintiliano de Plauto, de Terencio y de Afranio puede parecer excesivo; pero no tenemos derecho para encontrarle injusto, puesto que nos falta todo medio de comparación con la comedia nueva de Menandro, Filemón, Difilo y demás poetas que ellos imitaron. «*In comoedia maxime claudicamus: licet Varro Musas, Aelii Stolonis sententia, Plautino dicat sermone locuturus fuisse, si Latine loqui vellent: licet Caecilium veteres laudibus ferant: licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent. Vix levem consequimur umbram, adeo ut mihi sermo ipse romanus non recipere videatur illam solis concessam atticis venerem, quando eam ne Graeci quidem in alio genere obtinuerint. Togatis excellit Afranius: utinamque non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus.*»

hoy sólo con aludirlo se entiende quién sea [1].»

Tiénese generalmente á Quintiliano por adversario de Séneca, en quien veía, y no sin razón, el más brillante de los escritores de una época de decadencia, y por eso mismo el de más perniciosa influencia para los jóvenes. Quintiliano, órgano de la reacción clásica, pero templada por su habitual moderación, no se propone derribar de su pedestal la estatua de Séneca, sino reducirla á sus justas proporciones, y, sobre todo, apartar á los jóvenes romanos de la imitación exclusiva de un modelo, en quien los defectos, por ser especiosos y llevar apariencias de profundidad, debían atraer con más poderoso halago [2].

1 «*At non historia cesserit graecis, nec opponere Thucydidi Sallustium verear, nec indignetur sibi Herodotus aequari T. Livium, cum in narrando mirae iucunditatis clarissimique candoris, tum in concionibus supra quam narrari potest eloquentem: ...sed affectus quidem, praecipue eos qui sunt dulciores... nemo historicorum commendavit magis. Ideoque immortalem illam Sallustii velocitatem, diversis virtutibus consecutus est... Superest adhuc, et exornat aetatis nostrae gloriam, vir seculorum memoria dignus qui olim nominabitur, num intelligitur. Habet amatores nec imitatores: ut libertas, quamquam circumcisis quae dixisset, ei nocuerit. Sed elatum abunde spiritum et audaces sententias deprehendas etiam in iis quae manent.*»

2 «*Ex industria Senecam in omni genere eloquentiae versatum distuli, propter vulgatam falso de me opinionem, qua damnare eum et invisum quoque habere sum creditus. Quod accidit mihi, dum corruptum et omnibus vitiis fractum dicendi genus revocare ad severiora iudicia contendo. Tum autem solus*

Cuando vemos á Quintiliano señalar tantos autores para la lectura del orador, ocurre sospechar si haría consistir todo el arte en la imitación. Pero él se apresura á declararnos en qué términos entiende esta imitación, y dentro de qué canceles ha de encerrarse, para que resulte útil y no perjudicial al desarrollo del estro propio. «No se ha de negar (dice) que gran parte del artificio oratorio consiste en la imitación, porque forzosamente hemos de parecernos á los buenos ó ser deseme-

hic fere in manibus adolescentium fuit. Quem non equidem omnino conabar excutere, sed potioribus praeferri non sinebam, quos ille non destiterat incessere, cum diversi sibi conscius generis, placere se in dicendo posse iis, quibus illi placerent, diffideret. Amabant autem eum magis quam imitabantur: tantumque ab illo defluebant, quantum ille ab antiquis descenderat. Foret, enim, optandum, pares, aut saltem proximos illi viro fiere. Sed placebat propter sola vitia, et ad ea se quisque dirigebat effingenda, quae poterat. Deinde cum se iactaret eodem modo dicere, Senecam infamabat. Cuius et multae aliquod et magnae virtutes fuerunt, ingenium facile et copiosum, plurimum studii et multarum rerum cognitio, in qua tamen aliquando ab iis quibus inquirenda etiam mandabat, deceptus est. Tractavit etiam omnem ferc studiorum materiam. Nam et orationes eius, et poemata, et epistolae, et dialogi feruntur. In philosophia parum diligens, egregius tamen vitiorum iusectator fuit. Multae in eo claraeque sententiae, multa etiam morum gratia legenda, sed in eloquendo corrupta pleraque, atque eo perniciosissima quod abundat dulcibus vitiis. Velles eum suo ingenio dixisse, alieno iudicio. Nam si aliqua contempsisset, si parum concupisset, si non omnia sua amasset, si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset, consensu potius eruditorum quam puerorum amore comprobaretur. Verum sic quoque iam robustis et severiore genere satis

jantes á ellos. La naturaleza rara vez produce dos oradores semejantes: pero sí los produce la imitación. Sin embargo, la imitación por sí sola no basta; antes es señal de ingenio perezoso y torpe el no encontrar más que lo que otros inventaron. ¿Qué habríamos conseguido si nadie llegase más allá que el autor á quien imita? Si no nos es lícito añadir á lo inventado, ¿cómo hemos de esperar nunca ningún orador perfecto, cuando, aun entre los que tenemos por mejores, todavía no se ha hallado uno en quien no pueda echarse algo de

firmatis legendus, vel ideo quod exercere potest utrinque iudicium. Multa enim (ut dixi) probanda in eo, multa etiam admiranda sunt: eligere modo curae sit, quod utinam ipse fecisset! Digna enim fuit illa natura quae meliora vellet, quae quod voluit effecit.»

No podía juzgar de otro modo á Séneca un tan intransigente partidario de Cicerón. Los doce libros de las *Instituciones* no vienen á ser más que un comentario y un panegírico de las lecciones y de los ejemplos de Marco Tulio, que, á los ojos de Quintiliano, «no es el nombre de un orador, sino el nombre mismo de la elocuencia» El panegírico que hace entre Demóstenes y Cicerón ha pasado á todos los manuales de Retórica, y parece inútil transcribirlo. Concede al orador romano la fuerza de Demóstenes, la abundancia de Platón, la elegancia de Isócrates, y una cierta *beatissima ubertas,* propia y peculiar suya. «*Non enim pluvias (ut ait Pindarus) aquas colligit sed vivo gurgite exundat, dono quodam providentiae genitus, in quo totas vires suas eloquentia experiretur... Illi se profecisse sciat, cui Cicero valde placebit.*» No puede darse mayor extremo de *ciceronianismo.* Quintiliano es el patriarc de los ciceronianos del siglo XV en Italia y del siglo XVI en toda Europa.

menos ó á quien no pueda añadirse alguna cosa? Hasta los que no aspiran á la cumbre más alta deben guiarse por sí mismos, y no contentarse con seguir las huellas ajenas.

»El que trabaja por ser el primero, quizá, si no vence á los modelos, llegará, por lo menos, á igualarlos. Pero ¿cómo igualar á aquél cuyos vestigios se van siguiendo con adoración supersticiosa? Necesario es que siempre quede detrás el que imita. Añádase á esto que muchas veces es más fácil producir cosas superiores á los modelos, que repetir las mismas que sus autores inventaron. Tanta dificultad tiene la semejanza, que ni la misma naturaleza ha producido nunca dos cosas tan iguales que no pueda descubrirse entre ellas alguna diferencia. Todo el que quiera ser semejante á otro, necesariamente ha de resultar inferior á lo que imita, como es inferior la sombra al cuerpo, y la imagen al rostro, y el arte de los histriones á los verdaderos afectos. En los autores que damos por modelos, imperan las fuerzas naturales; por el contrario, toda imitación es ficticia y violenta. De donde resulta que la declamación tiene menos sangre y fuerza que la oración, porque en la una, la materia es verdadera, y en la otra, fingida. Y todavía puede añadirse que no son imitables las mayores cualidades de un orador, es decir, el ingenio, la invención, la fuerza, la facilidad y todo lo que no enseña el arte. Por eso es vana la pretensión de algunos que, con tomar unas cuantas palabras de las oraciones de los antiguos, pretenden sorprender la esencia de la composición, y

creen presentar una imagen fiel de lo que han leído, siendo así que las palabras caen y envejecen con el tiempo, y que por su propia naturaleza no son ni buenas ni malas, puesto que se reducen á un vano sonido. Sólo un juicio muy exquisito y depurado, puede guiarnos en esta parte del estudio.

»Hasta en los autores más excelentes hay algunos pasos viciosos. Y aun evitando esto, no basta pararse en la corteza y producir una imagen de la virtud oratoria apenas semejante á los fantasmas ó simulacros que emanan de los cuerpos, según Epicuro; en el cual defecto suelen caer los que, no examinando interiormente las cualidades del estilo, se satisfacen con el primer aspecto de la oración, y contentos con que les haya salido fielmente la imitación de las palabras y de la armonía del período, no alcanzan la fuerza de la invención y de la elocución, y las más veces declinan en algo peor todavía, confundiendo los vicios del estilo con las virtudes á que son más próximos. Si bien lo examinamos, no hay arte alguna que permanezca hoy en el mismo estado en que se inventó, ni que sea conforme á su principio, á no ser que condenemos en absoluto ésta nuestra edad, y la tengamos por tan infeliz que en ella nada original pueda florecer. Y yo os afirmo que con la imitación sola nada crecerá, porque no hay cosa alguna que pueda falsificar su propia naturaleza, ni conozco nada más pernicioso que la sujeción á un solo modelo. Aun los que debemos imitar con preferencia, Demóstenes, v. gr., ó Cicerón, no

deben ser imitados ellos solos, ni en todo; no sólo porque es de varones prudentes elegir de cada cosa lo mejor y convertirlo en substancia propia, si es posible, sino porque en empresa tan difícil como la formación del estilo, si nos empeñamos en contemplar un solo dechado, alcanzaremos muy pequeña parte de él. Y, por lo tanto, siendo negado á las fuerzas humanas el reproducir totalmente las bellezas del modelo que elegimos, vale más poner ante los ojos varios ejemplares, y acomodar distintamente á cada lugar de la oración lo que en estas varias lecturas hayamos recogido.

»¿Y qué (me diréis), no basta decir todas las cosas como Marco Tulio las dijo? Yo creo que bastaría que pudiésemos decirlas todas como las dijo él; pero siendo esto imposible, no estará mal que imitemos en ciertos lugares la fuerza de César, la energía de Celio, la diligencia de Polion, el juicio de Calvo. Cada cual debe consultar su nativa propensión, y escoger los recursos acomodados á sus fuerzas, pero procurando siempre que la imitación no se reduzca á las palabras, sino que abarque las ideas, y la trabazón y disposición de ellas [1].

1 «*Neque enim dubitare potest quin artis pars magna contineatur imitatione... Et hercle necesse est, aut similes, aut dissimiles bonis simus. Similem raro natura praestat, frequenter imitatio. Sed hoc ipsum... nisi caute et cum iudicio apprehenditur, nocet. Ante omnia, igitur, imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii, contentum esse iis quae sunt ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil nisi quod iam cognovissent,*

»El estilo, según Cicerón, es el mejor maestro del arte del decir, entendiéndose por estilo el hábito frecuente de escribir. Sin este continuo ejercicio, la misma facilidad de la improvisación se

faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum. Cur igitur nefas reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit?... Et cum illi qui nullum cuiusquam rei habuerunt magistrum, plurima in posteros tradiderint, nobis usus illarum rerum ad eruendas alias non proderit: sed nihil habebimus nisi beneficii alieni?... Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra Livium Andronicum, nihil in historiis supra pontificum annales haberemus: ratibus adhuc navigaremus: non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in solo fecissent, circumscriberet. Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat. Nihil enim crescit sola imitatione. Quod si prioribus adjicere fas non est, quomodo sperare possumus ullum oratorem perfectum? Cum in iis, quos maximos adhuc novimus, nemo sit inventus in quo nihil aut desideretur aut reprehendatur. Sed etiam qui summa non appetent, contendere potius quam sequi debent. Nam qui agit ut prior sit, forsitan etiamsi non transierit, aequabit. Eum vero nemo potest aequare, cuius vestigiis sibi utique insistendum putat. Necesse est enim semper sit posterior qui sequitur. Adde quod plerumque facilius est plus facere quam idem. Tantam enim difficultatem habet similitudo, ut ne ipsa quidem natura in hoc ita evaluerit, ut non res quae simillimae videantur, utique discrimine aliquo discernantur. Adde quod quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore, et imago facie, et actus histrionum veris affectibus. Quod id orationibus quoque evenit... Quo fit, ut minus sanguinis ac virium declamationes habeant quam orationes, quod in illis vera, in his assimulata materia est. Adde quod ea quae in

convertirá en vana locuacidad, y en palabras que, por decirlo así, no pasan de los labios. No quiso la naturaleza que lo grande se hiciese sin grandes esfuerzos, y á la obra más hermosa le antepuso dificultades, y dió por ley á la naturaleza que los

oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas, et quidquid arte non traditur. Ideoque plerique cum verba quaedam ex orationibus excerpserunt, aut aliquos compositionis certos pedes, mire a se quae elegerunt, effingi arbitrantur: cum et verba intercidant, invalescantque temporibus, ut quorum certissima sit regula in consuetudine, eaque non sua natura sint bona aut mala (nam per se soni tantum sunt), sed prout opportune proprieque, aut secus collata sunt. Quapropter exactissimo iudicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia... In magnis quoque auctoribus incidunt aliqua vitiosa... Nec vero saltem iis quibus ad evitanda vitia iudicii satis fuit, sufficiat imaginem virtutis effingere, et solam, ut sic dixerim, cutem, vel potius illas Epicuri figuras, quas e summis corporibus dicit effluere. Hoc autem iis accidit, qui non introspectis penitus virtutibus, ad primum se velut aspectum orationis aptarunt: et cum iis felicissime cessit imitatio, qui verbis atque numeris sunt non multum differentes, vim dicendi atque inventionis non assequuntur: sed plerumque declinant in peius, et proxima virtutibus vitia comprehendunt... Ideoque qui horride atque incomposite quidlibet frigidum illud et inane extulerunt, antiquis se pares credunt: qui carent cultu atque sententiis, atticis scilicet: qui praecisis conclusionibus obscuri, Sallustium atque Thucydidem superant: tristes et ieiuni Pollionem aemulantur: otiosi et supini, si quid modo longius circumduxerunt, jurant Ciceronem ita locuturum fuisse. Difficilius est naturam suam fingere... Itaque ne hoc quidem suaserim, uni se alicui proprie quem per omnia sequatur, addicere... Quid ergo? non est satis omnia sic dicere quomodo M. Tullius dixit? Mihi quidem satis esset, si omnia consequi possem. Quid tamen noceret, vim Caesaris, asperitatem Caelii, diligentiam Pollionis, iudicium Cal-

animales mayores estuviesen contenidos por más tiempo que los menores en las entrañas de sus padres.

»No importa que al principio sea tardo el estilo; lo que conviene es que sea diligente y exquisito: busquemos lo mejor, y no nos contentemos con lo que al principio se nos ofrece. Elíjanse con esmero las cosas y las palabras, pesando cada una de por sí. Más adelante, cuando la composición nos empuje, podremos soltar el vuelo, pero siempre con el temor de que nos engañe la indulgencia respecto de nuestras propias obras. Todo lo nuestro, cuando nace, nos agrada; si no, no lo escribiríamos. Pero apliquemos con severidad el juicio, y contengamos la peligrosa facilidad. La rapidez ya nos la dará el hábito. Y, en suma, escribiendo pronto, no se llega á escribir bien; escribiendo bien, llega á escribirse pronto. Resista la facilidad quien la tenga, como se contiene y enfrena á un caballo fogoso, no para quitarle las fuerzas, sino para darle nuevos ímpetus. No es que yo quiera obligar á los que ya han adquirido algún vigor de estilo al miserable trabajo de corregirse á sí mismos en cada ápice. ¿Cómo ha de bastar á los deberes civiles el que envejece en

vi, quibusdam in locis assumere? Nam praeter id quod prudentis est quod in quaeque optimum est, si possit, suum facere: tum in tanta rei difficultate unum intuentes, vix aliqua pars sequitur. Ideoque cum totum exprimere quem eligeris paene sit homini inconcesum, plurium bona ponamus ante oculos, ut aliud ex alio haereat, quod cuique loco conveniat aptemus. Imitatio autem... non sit tantum in verbis...»

limar cada una de las partes del discurso? Hay quienes no se cansan jamás de enumerarlo todo, de decir las cosas al revés de como primero se les ocurren, incrédulos siempre y malcontentos con su ingenio, hombres, al fin, que confunden la corrección con la dificultad. Yo no sabré determinar quiénes son los más dignos de censura, los que gustan de todo lo que producen ó los que no aprueban nada de lo suyo. No pensemos que siempre es mejor lo más recóndito y difícil 1.»

1 «*Scribendum ergo quam diligentissime et quam plurimum. Nam ut terra altius effosa, generandis alendisque seminibus foecundior est: sic profectus non a summo petitus, studiorum fructus effundit uberius, et fidelius continet. Nam sine hac quidem conscientia, illa ipsa ex tempore dicendi facultas inanem modo locuacitatem dabit, et verba in labris nascentia. Illic radices, illic fundamenta sunt: illic opes velut sanctiore quodam aerario reconditae, unde ad subitos quoque casus, cum res exiget, proferantur. Vires faciamus ante omnia, quae sufficiant labori certaminum, et usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effici cito, praeposuitque pulcherrimo cuique operi difficultatem; quae nascendi quoque hanc fecerit legem, ut maiora animalia diutius visceribus parentum continerentur... Sit primo vel tardus, dum diligens, stylus: quaeramus optima, nec protinus se offerentibus gaudeamus... Delectus enim rerum verborumque habendus est, et pondera singulorum examinanda... Interim tamen, si fuerit flatus, danda sunt vela, dum nos indulgentia illa non fallat. Omnia enim nostra, dum nascuntur, placent: alioqui nec scriberentur... Celeritatem dabit consuetudo... Summa haec rei est: cito scribendo non fit ut bene scribatur: bene scribendo fit ut cito. Sed tum maxime cum facultas illa contigerit, resistamus ac provideamus, et ferocientes equos frenis quibusdam coerceamus: quod*

Quintiliano no es de los que opinan que las composiciones literarias requieren como auxilio externo el retiro en lugar campestre y ameno. La naturaleza antes distrae que convida á la meditación. La amenidad de las selvas, el curso de los ríos, el aura que agita las ramas de los árboles, el canto de las aves y la misma amplitud de horizontes, nos arrastran hacia sí y nos prohiben encerrarnos dentro de nosotros mismos. El silencio, el retiro, el ánimo libre de cuidados, son condiciones más apetecibles, pero muy rara vez suelen hallarse. Por lo cual en los tumultos, en los caminos, en los convites mismos, debe encontrar secreta acogida la meditación 1.

non tam moram faciet quam novos impetus dabit. Nec enim rursus eos qui robur aliquod in stylo fecerint, ad infelicem calumniandi se poenam alligandos puto. Nam quomodo sufficere civilibus officiis possit qui singulis actionum partibus insenescat? Sunt autem quibus nihil sit satis: omnia mature, omnia aliter dicere quam occurrit velint: increduli quidam et de ingenio suo pessime meriti, qui diligentiam putant facere sibi scribendi difficultatem...»

1 «*Non tamen protinus audiendi qui credunt aptissima in hoc nemora, sylvasque, quod illa coeli libertas, locorumque amoenitas sublimem animum et beatiorem spiritum parent. Mihi certe iucundus hic magis quam studiorum hortator videtur esse secessus. Namque illa ipsa quae delectant, necesse est avocent ab intentione operis destinati... Quare sylvarum amoenitas, et praeterlabentia flumina, et inspirantes ramis arborum aurae, volucrumque cantus, et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt: ut mihi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem quam intendere... Sed silentium, et secessus, et undique liber animus, ut sunt maxime optanda, ita non possunt*

La improvisación es de absoluta necesidad en la oratoria, y quien no la alcanza debe, en concepto de Quintiliano, renunciar á su oficio civil y emplear en otras obras sus facultades de escritor.

Quintiliano ha penetrado poco en el estudio de los momentos psicológicos de la composición literaria. Dice únicamente que ha de enriquecerse la fantasía con las imágenes de las cosas sobre que vamos á hablar, convirtiendo luego las imágenes en afectos. Y después ha de aplicarse el ánimo, no á una sola cosa, sino á muchas en continuidad, contemplando cuanto hay en el camino y alrededor de él, desde el primer objeto hasta el último. Sólo entonces debe atenderse á las palabras, pero sin dejarse arrastrar por su vana corriente.

En el libro XI, que trata principalmente de la memoria [1], de la pronunciación, del gesto y de la acción, pueden notarse algunas consideraciones atinadas sobre la estética de la declamación. La pronunciación debe acomodarse siempre á las cosas de que se trata. Los afectos verdaderos naturalmente estallan, pero sin arte, y por eso es imposible sujetarlos á disciplina. Al contrario, los

semper contingere... Non est indulgendum causis desidiae... Quare in turba, itinere, conviviis vel concione etiam faciat sibi cogitatio ipsa secretum.»

1 Son pocas y vulgares las consideraciones psicológicas que contiene este capítulo de la *memoria*, tema tan admirablemente esbozado por Aristóteles en uno de sus opúsculos psicológicos. En cambio, lo que dice Quintiliano del arte mnemotécnica es muy curioso, aunque de tan poca utilidad práctica como casi todo lo que se ha escrito sobre el asunto.

afectos fingidos y simulados caen enteramente bajo el dominio del arte. Ni es menor la fuerza del gesto y de la acción, puesto que la misma pintura, arte callado, penetra de tal modo en lo íntimo de los afectos, que en ocasiones parece exceder á la palabra. Por el contrario: si al gesto y al ademán no acompañan las frases, si expresamos tristemente las cosas alegres, ó al contrario, no sólo quitaremos autoridad, sino también crédito á nuestras palabras. Se exige además cierto decoro en el gesto y en el ademán. Mucho debe diferir un orador de un pantomimo, acomodando el gesto más bien al sentido que á las palabras, lo cual suelen ejecutar hasta los histriones de algún mérito. Tres deben ser los efectos de la pronunciación: conciliar, persuadir, mover; á los cuales ha añadido la naturaleza el deleitar por estos medios. Tres han de ser las condiciones de la pronunciación: correcta, clara y elegante [1].

1 «*Habet autem res ipsa* (actio) *miram quandam in oratoribus vim ac potestatem... Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescant... Documento sunt vel scenici actores, qui, et optimis poetarum tantum adjiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris. Quod si in rebus quas fictas esse scimus et inanes, tantum pronuntiatio potest, ut iram, lacrymas, sollicitudinem afferat, quanto plus valeat necesse est ubi et credimus? Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis affirmaverim plus habituram esse momenti, quam optimam eadem illa destitutam. Sed cura* (vocis) *non eadem oratoribus*

Quintiliano ha querido cerrar su libro insistiendo en el carácter ético del orador perfecto, y explanando con admirable sentido moral la misma idea de sus costumbres que inculcó al principio. Sea, pues, el orador, según la sentencia de Catón, varón bueno, perito en el decir; pero, ante todo y sobre todo, sea hombre de bien. Si así no fuere, nada habrá más pernicioso para los negocios pú-

quam phonascis convenit: tamen multa sunt utrisque communia... Non alia est autem ratio pronuntiationis quam ipsius orationis. Nam ut illa emendata, dilucida ornata, apta esse debet. . Apta pronuntiatio... certe ea est quae iis de quibus dicimus accommodatur: quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum, sonatque vox ut feritur. Sed cum sint alii veri affectus, alii ficti et imitati, veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium; sed carent arte, ideoque non sunt disciplinae traditione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, artem habent, sed hi carent natura, ideoque in his primum est bene affici et concipere imagines rerum et tanquam veris moveri... De gestu prius dicam, qui, et ipse voci consentit, et animo cum ea simul patet... Quippe non manus solum sed nutus etiam declarant nostram voluntatem, et in mutis pro sermone sunt... Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura tacens opus, et habitus semper eiusdem sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. Contra si gestus ac vultus ab oratione dissentiant, tristia dicamus hilares, affirmemus aliqua renuentes, non auctoritas modo verbis, sed etiam fides desit... Et ii quidem de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus... Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus: quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.»

blicos y privados que su elocuencia. La naturaleza misma, en aquello que nos separa de los demás animales, no debería ser llamada madre, sino antes bien madrastra, si nos hubiera dado la facultad oratoria para auxilio de los criminales, para opresión de la inocencia y para enemiga de la verdad. «Yo no concibo orador alguno sin la rectitud moral, ni aun puedo conceder inteligencia á los que, puestos á elegir entre el camino de lo honesto y el de lo torpe, siguen el peor; ni puedo imaginar prudencia en el que se expone de tal modo á las penas de la ley, y sobre todo á los terrores de la propia conciencia. Y si es verdad, como afirman los estóicos, y no solamente los estóicos, sino el vulgo, que nadie puede ser malo si no es un necio, jamás un necio podrá ser orador. Añádase á esto que á tan hermoso estudio no puede dedicarse sino un entendimiento que esté libre de todo vicio: lo primero, porque en un mismo pecho no pueden andar en consorcio lo honesto y lo torpe, ni está en la mano del hombre el consagrarse á un tiempo á lo mejor y á lo peor, como no lo está el ser á la vez bueno y malo; y además, porque es preciso que el que ponga la fuerza de su espíritu en cosa tan alta, se aparte de todos los demás cuidados, aun de los inocentes é inculpables. Entonces solamente, libre é íntegro, no constreñido por ninguna necesidad, ni siervo de ninguna causa exterior, contemplará siempre el alto objeto que enciende sus amores. Y ¿quién no ve, además, que gran parte de la oratoria consiste en el tratado de lo justo y de lo

bueno? ¿Podrá hablar de tan altas cosas, en estilo conforme á su dignidad, un varón malo é inicuo? Concedamos, lo cual de ningún modo es posible, que pueda tener igual ingenio, estudio y doctrina un hombre pésimo que uno excelente: ¿quién de ellos será mejor orador? Indudablemente el que sea mejor hombre. Nadie puede ser á un tiempo perverso hombre y orador perfecto. Ninguna cosa es perfecta cuando cabe otra mejor. ¿Quién persuadirá más fácilmente lo verdadero y lo honesto, el bueno ó el malo? 1. Se me dirá que el mis-

1 «*Sit ergo nobis orator quem instituimus is qui a M. Catone finitur: vir bonus dicendi peritus. Verum id quod ille posuit prius, etiam ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus, non eo tantum quod si vis illa dicendi malitiam instruxerit, nihil sit publicis privatisque rebus perniciosius eloquentia, sed nos quoque ipsi, qui pro virili parte conferre aliquid ad facultatem dicendi conati sumus, pessime mereamur de rebus humanis, si latroni compararemus haec arma, non militi. Quid de nobis loquor? Rerum ipsa natura in eo quod praecipue indulsisse homini videtur, quaeque nos a caeteris animalibus separasse, non parens sed noverca fuerit, si facultatem dicendi, sociam scelerum, adversam innocentiae, hostem veritatis invenit. Mutos enim nasci et egere omni ratione satius fuisset, quam providentiae munera in mutuam perniciem convertere. Longius tendit hoc iudicium meum. Neque enim tantum id dico, eum qui sit orator, virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum. Nam certe neque intelligentiam concesseris iis qui proposita honestorum ac turpium via, peiorem sequi malint: neque prudentiam, qui in gravissimas frequenter legum, semper vero malae conscientiae poenas a semetipsis improviso rerum exitu inducantur. Adde quod ne studio quidem operis pulcherrimi vacare mens, nisi omnibus vitiis libera, potest.*

mo Demóstenes y el mismo Cicerón no fueron moralmente perfectos. Ateniéndome al modo común de hablar, yo he dicho y diré siempre que el perfecto orador es Cicerón. Pero si quiero hablar con propiedad y acomodarme á las leyes de la verdad absoluta, tendré que buscar aquel orador ideal que el mismo Cicerón imaginaba. Concedamos por un momento, aunque es del todo imposible, que haya existido un hombre malo sumamente diserto: así y todo, negaré siempre que haya sido perfecto orador. El que es llamado para la defensa de una causa, ha de ser de tal fidelidad, que no le corrompa la codicia, ni le tuerza el agradecimiento, ni le quebrante el miedo. ¿Daremos al traidor, al tránsfuga, al prevaricador, el sagrado nombre de orador? No escribimos preceptos para el ejercicio forense; no educamos voces mercenarias, sino que trazamos la imagen de un varón excelente por la índole de su ingenio, enriquecida

Primum quod in eodem pectore nullum est honestorum turpiumque consortium: et cogitare optima simul ac deterrima, non magis est unius animi quam eiusdem hominis bonum esse ac malum. Tum illa quoque ex causa, quod mentem tantae rei intentam vacare omnibus aliis etiam culpa carentibus curis oportet... Iam hoc quis non videt, maximam partem orationis in tractatu aequi bonique consistere? Dicetne de his secundum debitam rerum dignitatem malus atque iniquus? Denique... demus id quod nullo modo fieri potest. idem ingenii, studii, doctrinae pessimo atque optimo viro: uter melior dicetur orator? Nimirum qui homo quoque melior. Non igitur unquam malus idem homo et perfectus orator. Non enim perfectum est quidquam quo melius est aliud.»

su mente con el tesoro de las artes de lo bello, y tan versado en las cosas humanas como nunca llegó á conocerle la antigüedad; singular y perfecto en todo, pensando y diciendo siempre lo mejor. Sólo persuadirá á los otros quien empiece por persuadirse á sí mismo. El fingimiento se descubre cuando más quiere ocultarse; y nunca ha habido orador tan fácil que no titubee y vacile cuantas veces las palabras riñen con la intención. Un hombre perverso ha de decir por necesidad lo contrario de lo que siente. En cambio, á los buenos nunca les faltarán palabras honestas, nunca invención de pensamientos honrados, que aunque aparezcan desnudos de los primores del arte, bastante adornados van por su propia naturaleza; y nunca deja de hablar con elegancia quien habla honradamente. ¿Cómo ha de mezclarse la elocuente expresión de las cosas bellas con vicios radicales del entendimiento? Cuando la facultad de decir recae en los malos, debe ser tenida ella misma por un mal, y hace peores á los que la poseen [1].»

1 «*Concedamus sane (quod minime natura patiatur) repertum esse aliquem malum virum summe disertum: nihilo tamen minus oratorem eum negabo... Non enim forensem quandam instituimus operam, nec mercenariam vocem, nec (ut asperioribus verbis parcamus) non inutilem sane litium advocatum, quem denique causidicum vulgo vocant: sed virum cum ingenii natura praestantem, tum vero tot pulcherrimas artes penitus mente complexum, datum tandem rebus humanis, qualem nulla antea vetustas cognoverit, singularem, perfectumque undique, optima sentientem, optimeque dicentem... Melius persuadebit aliis qui*

Quintiliano, siguiendo á los socráticos, parece considerar la virtud como una *ciencia* que se perfecciona y acrisola con la doctrina. Exige, pues, en el orador, no solamente la que pudiéramos llamar virtud práctica, sino, además, la especulativa y *teorética*, y le impone el conocimiento de la naturaleza humana en todos sus arcanos, y la educación de las costumbres por medio de los preceptos racionales. La facultad de decir brota sólo de las íntimas fuentes de la sabiduría; pero no ha de ejercitarse en la solitaria escuela de los filósofos, á los cuales tiene en menos nuestro preceptista porque se apartan de la vida práctica y activa. «El sabio que yo educo (dice con latina altivez), es un joven romano, varón verdaderamente *civil*, que no se ejercite en secretas disputas, sino en las experiencias y tormentas de la vida. La vida del orador es inseparable de la ciencia de las cosas divinas y humanas. ¡Y ojalá llegue algún día en que el orador perfecto que imaginamos y deseamos, vindique para sí la cien-

prius persuaserit sibi. Prodit enim se, quamlibet custodiatur, simulatio: nec unquam tanta fuerit eloquendi facultas ut non titubet ac haereat quotics ab animo verba dissentiunt. Vir autem malus aliud dicat necesse est quam sentiat. Bonos nunquam honestus sermo deficiet, nunquam rerum optimarum (nam iidem etiam prudentes erunt) inventio: quae etiamsi lenociniis destituta sit, satis tamen natura sua ornatur, nec quidquam non diserte, quod honeste dicitur. Hoc certe prorsus eximatur animo, rerum pulcherrimarum eloquentiam cum vitiis mentis posse misceri. Facultas dicendi, si in malos incidit, et ipsa iudicanda est malum: peiores enim illos facit quibus contingit.»

cia filosófica, odiosa á algunos por la arrogancia de su nombre y por los que la han corrompido, y la vuelva á traer al cuerpo de la elocuencia, como quien recobra algo que de derecho le pertenece [1].

»Ni debe limitarse el orador á estudiar la ética y la lógica, sino penetrar también en la física ó filosofía natural. Pero ¿cuál de las sectas filosóficas será la que más convenga al orador?» Quin-

1 «*Ad illud sequens revertar, ne dicendi quidem satis peritum fore qui non et naturae vim omnem penitus perspexerit; et mores praeceptis, ac ratione formarit... Hinc etiam illud est quod Cicero pluribus libris et epistolis testatur, dicendi facultatem ex intimis sapientiae fontibus fluere: ideoque aliquamdiu praeceptores eosdem fuisse morum, atque dicendi. Quapropter haec exhortatio mea non eo pertinet ut esse oratorem philosophum velim, quando non alia vitae secta longius a civilibus officiis atque ab omni munere oratoris recessit. Nam quis philosophorum, aut in iudiciis frequens aut clarus in concionibus fuit? Quis denique in ipsa, quam maxime plerique eorum vitandam praecipiunt, reipublicae administratione versatus est? Atqui ego illum quem instituo, romanum quendam velim esse sapientem, qui non secretis disputationibus, sed rerum experimentis atque operibus vere civilem virum exhibeat. Sed quia deserta ab iis qui se ad eloquentiam contulerunt, studia sapientiae, non iam in actu suo, atque in hac fori luce versantur, sed in porticus et gymnasia primum, mox in conventus scholarum recesserunt, id quod est oratori necessarium, nec a dicendi praeceptoribus traditur, ab iis petere nimirum necesse est, apud quod remansit... Utinamque sit tempus unquam, quo perfectus aliquis (qualem optamus) orator hanc partem superbo nomine et vitiis quorundam bona eius corrumpentium invisam, vindicet sibi, ac velut rebus repetitis in corpus eloquentiae adducat.*»

tiliano se declara ecléctico [1]. No es necesario que el orador jure en las palabras de ningún maestro. No ha de ser sectario de ninguna escuela, sino moralista, político y hombre de acción. Al estudio de la filosofía debe añadir el de la historia y el del derecho civil. Pero de poco le serviría todo ello sin la fortaleza de ánimo, que ni se quebranta por el temor, ni se aterra por las aclamaciones, ni se intimida por la autoridad de los oyentes.

El ejercicio de la oratoria ha de hacerse gratis, excepto en el caso de no tener otro medio de vivir que este honestísimo trabajo. Fuera de esta situación extrema, no debe venderse tan noble disciplina, ni quitarse autoridad á un beneficio tan grande hecho al género humano, trocándolo por vilísimo precio [2]. Cuando el orador sea anciano,

1 Las sectas que Quintiliano enumera son por este orden: los epicúreos, los cirenáicos (Aristipo), el escepticismo pirrónico, los académicos, los peripatéticos y los estóicos. Excluye y reprueba totalmente las tres primeras. En general, se advierte en él un desdén marcadísimo hacia la filosofía pura. Manifiestamente prefiere la acción á la especulación, como todos los romanos. El arte de la vida pública y la oratoria, que es su instrumento, le parecen *maius .. opus atque praestantius* que la filosofía.

2 «*Nam quis ignorat, quin id longe sit honestissimum ac liberalibus disciplinis et illo quem exigimus animo dignissimum, non vendere operam, nec elevare tanti beneficii auctoritatem? cum pleraque hoc ipso possint videri vilia quod pretium habent? Caecis hoc ut aiunt, satis clarum est, nec quisquam qui sufficientia sibi (modica autem haec sunt) possidebit, hunc quaestum sine crimine sordium fecerit.*»

encontrará honesto retiro en la historia, en el derecho, en la filosofía ó en los preceptos oratorios, y frecuentarán su casa los jóvenes de esperanzas, conforme á la costumbre de los antiguos, acudiendo á él como á un oráculo.

El libro de Quintiliano acaba con algunas consideraciones (que pudiéramos decir de estética comparada), sobre las variedades del estilo literario y el pictórico. «Hemos dicho que todavía no ha aparecido el orador perfecto, y aun puede decirse que ninguna arte es perfecta, no sólo porque unos sobresalen más que otros en algunas cosas, sino porque han preferido diferente estilo, unos por las condiciones de los tiempos y de los lugares, otros guiados por su propio parecer y juicio [1]. Así en la pintura, unos estiman más á Polignoto y Aglaofon, por su simple y rudo color. Otros á Zeuxis, porque encontró la razón de la luz y de las sombras; otros á Parrasio, por lo sutilmente que diseñó las líneas. Zeuxis atiende más á la musculatura, haciéndola más recia y consistente, siguiendo al parecer á Homero,

1 «*Cum sit autem rhetorices atque oratoris opus oratio, pluresque eius formae... plurimum tamen invicem differunt nec solum specie, ut signum signo, et tabula tabula et actione actio, sed genere ipso, ut a Graecis Tuscanicae statuae, et Asianus eloquens Attico. Suos autem haec operum genera quae dico, ut auctores, si: etiam amatores habent: atque ideo nondum est perfectus orator, ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminet sed quod non una omnibus forma placuit, partim conditione, vel temporum, vel locorum, partim iudicio cuiusque, atque proposito.*»

que puso formas varoniles hasta en sus mujeres. Otros prefieren á Protógenes, á Pánfilo, á Melantio, por la facilidad en concebir las formas fantásticas; á Teón de Samos, por la gracia y el ingenio; otros á Apeles, etc. La misma diferencia se observa entre los estatuarios. Calón y Hegesias son más duros, menos rígido Calamis, más suave Myrón, Policleto superior á todos en la diligencia y en el decoro. Fidias, sin rival en hacer las figuras de los dioses, cuya hermosura parece haber añadido algo á la religión comunmente admitida, de tal modo que la majestad de la obra puede decirse que igualó á la del dios [1]. Lisipo y Praxiteles son más próximos á la verdad. Demetrio, más amigo de la semejanza que de la hermosura. De igual modo en el arte oratoria podemos encontrar tantas formas de ingenios como las hay de cuerpos.»

1 «*Diligentia ac decor in Polycleto supra caeteros: cui quanquam a plerisque tribuatur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur... At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur: in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Elide Jovem fecisset, cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur: adeo maiestas operis Deum aequavit.*»

No es el único pasaje de su obra en que Quintiliano demuestra muy vivo sentimiento de las artes plásticas, haciéndonos deplorar que no sean más frecuentes en él estas digresiones.

Sobre el aticismo, reproduce Quintiliano las doctrinas de Cicerón. «Nadie dudará (dice) en preferir á todos los estilos el de los áticos; pero en éste, fuera de lo que hay de común á todos los atenienses, y es el juicio, la agudeza y la tersura, en todo lo demás caben muchas y distintas formas de elocución. El que pida á los latinos aquella gracia de la dicción ática, tiene que empezar por conceder á nuestra lengua una suavidad y abundancia que no tiene. Cuanto menos nos ayude la lengua, más hay que fatigarse en la invención de las cosas. Si no podemos ser tan gráciles, seamos más fuertes. Si nos vencen los griegos en sutileza, aventajémosles en madurez; si la propiedad es dote suya, venzámoslos en la abundancia. Los ingenios de los griegos, aun los mayores, tienen sus conocidos puertos; nosotros, la mayor parte de las veces, tenemos que movernos á toda vela: un viento más fuerte debe hinchar nuestras lonas. No conviene, con todo esto, navegar siempre en alta mar; á veces debemos ir siguiendo la costa 1.»

1 Quintiliano nos da muy curiosos pormenores sobre la secta de los llamados *aticistas*, enemigos encarnizados de Cicerón, cuya elocuencia trataban de asiática y redundante *(ut tumidiorem et asianum et redundantem, et in repetitionibus nimium... et in compositione fractum, exultantem, ac paene (quod procul absit) viro molliorem)*. Parece que este partido anti-ciceroniano se había acrecentado considerablemente después de la proscripción del gran orador, y que militaban en él todos los aduladores del Imperio. «*Haec manus quasi quibusdam sacris initiata, ut alienigenam, parum studiosum devinctumque illis legibus insequebatur... Nemo autem dubitaverit longe esse*

Las *Instituciones* terminan con la misma elevación de juicio moral y el mismo desinterés estético con que comenzaron. «La naturaleza (dice Quintiliano con simpático optimismo) nos creó para el bien, y por eso nos causa asombro el contemplar tantos malvados como existen. Mucho más fácil es vivir conforme á la naturaleza que contra ella. Nadie busque las ventajas externas que la elocuencia trae consigo: el trato y la posesión de esta arte hermosísima es premio cumplido

optimum genus atticorum. In quo ut est aliquid inter ipsos commune, id est iudicium acre, tersumque: ita ingeniorum plurimae formae. Quapropter mihi falli multum videntur qui solos esse atticos credunt tenues et lucidos et significantes, sed quadam eloquentiae frugalitate contentos ac semper manum intra pallium continentes.» Oradores áticos son Lisias, Isócrates, Hipérides, Esquines, Demóstenes, y cada cual tiene un estilo diverso. «*Melius de hoc nomine sentiant, credantque attice dicere, esse optime dicere. Atque in hac tamen opinione perseverantes Graecos magis tulerim. Latina mihi facundia, ut inventione, dispositione, consilio, caeterisque hujus generis artibus similis graecae ac prorsus discipula eius videtur: ita circa rationem eloquendi vix habere imitationis locum... Quare, qui a latinis exigit illam gratiam sermonis attici, det mihi in loquendo eandem iucunditatem et parem copiam. ...Quo minus adjuvat sermo, rerum inventione pugnandum est. Sensus sublimes variique eruantur. Permovendi omnes affectus erunt, oratio translationum nitore illuminanda. Non possumus esse tam graciles? simus fortiores. Proprietas penes illos est certior: copia vincamus. Ingenia Graecorum, etiam minora, suos portus habent: nos plerumque maioribus velis moveamur, validior spiritus nostros sinus tendat. Non tamen alto semper feremur, nam et littora interim sequenda sunt. Illis facilis per quaelibet vada accesus: ego aliquid, non multo tamen, altius in quo mea cymba non sidat, inveniam.*»

de su estudio. Tendamos, pues, con todas las fuerzas de nuestro espíritu á las cumbres en que mora la majestad oratoria, don el más precioso que los dioses inmortales hicieron á los hombres, y sin el cual todo permanecería mudo y en tinieblas, y nada llegaría á la memoria de la posteridad. Aspiremos siempre á lo mejor, y, si no lo conseguimos, por lo menos veremos á muchos debajo de nosotros.»

Siempre he creído que el verdadero autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocuencia*, llamado comunmente *Diálogo de los oradores*, no es otro que Quintiliano. El autor del *Diálogo*, sea quien fuere, declara haber oído esta conversación siendo muy joven. ¿Quién era este adolescente? Los manuscritos, sobre todo el famoso códice de los Spiras, dicen que Tácito. Beato Rhenano, á quien siguen Enrique Stéfano, Justo Lipsio, Ménage, Grevio y otros de no menor autoridad, defienden la parte de Quintiliano. Luis Vives, Pedro Pitou y el biógrafo de Quintiliano, Dodwell, persisten en atribuírselo á Tácito [1].

1 Lo mismo se observa en ediciones críticas más modernas, v. gr., la de Adolfo Michaëlis (*Cornelii Taciti Dialogus de Oratoribus, ad codices denuo conlatos recognovit*... Leipzig, Breitkopf y Haertel, 1868, 8.°) Otros editores menos resueltos ponen después del nombre de Tácito un *qui dicitur*. El testimonio de los manuscritos no hace tanta fuerza como pudiera creerse, porque todos los que tenemos son copias del siglo xv, hechas sobre un códice encontrado en 1451, y que ya no existe.

En favor de Quintiliano militan las siguientes razones. Primera, la semejanza del estilo, que, aunque sea superior en belleza al que habitualmente se usa en las *Instituciones*, pertenece á la misma familia en lo rotundo, animado y pintoresco, y difiere en todo de la severa austeridad y concisión de Tácito, inclinándose manifiestamente á la imitación de los períodos ciceronianos. Segunda, la semejanza ó más bien identidad de doctrina literaria entre este *Diálogo* y las *Instituciones*. Tercera, y que, á nuestro entender, decide la cuestión, el citar Quintiliano mismo una obra que había compuesto con el título *De Causis corruptae eloquentiae* [1]. A estas razones contesta Dodwell que Quintiliano no podía ser muy joven cuando el *Diálogo* se tuvo, es decir, en el año VI de Vespasiano, como de su contexto parece inferirse. Entonces contaba Tácito veintisiete años, según Justo Lipsio, y quince, según Dodwell.

1 En el célebre proemio del libro VI de sus *Instituciones*, dice Quintiliano: «*Ita forte accidit ut eum quoque librum quem de causis corruptae eloquentiae emisi iam scribere agressus...*» Vuelve á citarlo en el libro VIII, cap. VI: «*Eundem locum plenius in eo libro quo causas corruptae eloquentiae reddebamus tractavimus.*»

Han tenido poco éxito las opiniones de algunos humanistas que han atribuído este diálogo á Suetonio ó á Plinio el Joven. (Vid. Fr. Hesse, *De Plinio Minore dialogi De oratoribus auctore:* Magdeburgo, 1831, y H. Guttmann, *Dissertatio qua Tacitum dialogi De oratoribus scriptorem non esse demonstratur.)* La lista de las numerosas monografías alemanas relativas á este hermoso diálogo, puede verse en Teuffel.

Quintiliano, por el contrario, según la cronología de su biógrafo, tenía ya treinta y dos años. Pero yo no veo que deba tenerse por artículo de fe semejante cronología. Las otras razones de Dodwell son todavía más débiles. Así, v. gr., aduce como prueba que Quintiliano escribió, según se presume, su libro de *Causis* en el año 89, y que el *Diálogo se tuvo* en tiempo de Vespasiano. Pero como no se escribió entonces, sino muchos años después, y el autor confiesa haberlo oído *admodum juvenis*, esta razón no hace fuerza. Por otra parte, nadie sabe á punto fijo el año del nacimiento de Quintiliano, y sólo consta la fecha en que Galba le condujo á Roma. El mayor argumento contra Quintiliano es que falte en el *Diálogo* un capítulo de la hipérbole, á que él en sus *Instituciones* se refiere. Pero como el *Diálogo* ha llegado á nosotros incompleto y con muestras evidentes de mutilación en algunos pasajes, podemos creer que ésta es una de las lagunas que en él se advierten.

Todo lo expuesto nos obliga á tratar aquí (separándonos de la moderna costumbre de los editores y críticos de Quintiliano) de este admirable *Diálogo* que (como dijo Quevedo) «con nombre de Quintiliano abulta las obras de Tácito.» Una breve exposición de su doctrina comunicará quizá á nuestros lectores, que ya conocen las teorías éticas y estéticas de Quintiliano, la seguridad y convicción moral con que hemos afirmado que este *Diálogo* debe volver á la casa paterna, y estimarse por el mejor y más elocuente corolario

del libro inmortal, en que el preceptista de Calahorra trazó los cánones del arte oratoria. Nunca, ni aun en lo más didáctico, es árido y descarnado el estilo de Quintiliano. Nunca se parece al de los meros retóricos, sin imaginación ni entusiasmo. Abunda siempre en símiles ó comparaciones de gran belleza, y hasta en movimientos apasionados, y generosos arranques de indignación contra los declamadores que hacen torpe granjería de la palabra. Pero en ninguna parte como en este *Diálogo*, obra más artística que un tratado pedagógico, brilla, centellea y fulmina aquel ardor oratorio que en Quintiliano hubo, según refieren unánimes sus contemporáneos, y que le hizo apellidar «gloria de la toga romana.» Nadie descubrirá en este *Diálogo* la más leve huella de decadencia literaria, y si él mismo, por los asuntos de que trata y por el mal que intenta remediar, no llevase ya escrita su fecha, sería difícil traerle más acá de la era en que Cicerón, en el *Bruto*, en los *Diálogos del orador*, ó en el *De natura Deorum*, renovó en parte la gracia ática y la culta urbanidad de los diálogos de Platón. Y aun puede añadirse que este opúsculo de Quintiliano, por la mezcla singular de sencillez y grandeza, de tono familiar unas veces y magnífico y espléndido otras, es como un eco lejano del *Gorgias* ó del *Fedro*. Son interlocutores de este diálogo Marco Aper, Curiacio Materno, Vipstano Mesala y Junio Segundo, todos los cuales personajes, aun en el breve espacio en que se mueven, tienen carácter propio, y no son nombres vanos, como suelen

ser los de los personajes dialogísticos, aun en Cicerón.

Tres cuestiones se agitan en este diálogo: primera, si la oratoria es superior á la poesía; segunda, si los oradores antiguos son superiores á los modernos; tercera, cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria. En la primera parte, Aper ataca la poesía; Curiacio Materno, autor de tragedias hoy perdidas, la defiende; Junio Segundo sirve de árbitro y juez.

Comienza Aper encareciendo el poder de la elocuencia, de la cual es propio oficio defender á los amigos, enlazar con vínculos de paz las naciones y las provincias, siendo á un mismo tiempo defensa y arma ofensiva *(praesidium simul et telum)*. Probada su utilidad, muestra el deleite singular de su estudio y las ventajas materiales y honoríficas que trae siempre el arte del orador. La poesía, al contrario, no da utilidad ni prestigio alguno al poeta, sino á lo sumo vanagloria y un frívolo y pasajero deleite *(gaudium volucre)* que se marchita en flor. A los poetas medianos nadie los conoce; á los buenos muy pocos. «Y todavía (dice Materno), si hubieses nacido en Grecia, donde es lícito gloriarse de las artes del deleite, y los dioses te hubieran concedido la robustez y las fuerzas de Nicostrato, no me parecería bien que aquellos músculos nacidos para la pelea los empleases en el vano ejercicio de arrojar el disco. Por eso ahora, desde el auditorio y desde el teatro, te llamo al foro, á las causas y á la verdadera pelea.»

Pero Materno, lleno de entusiasmo artístico

(concitatus et velut instinctus... pro carminibus suis), le responde: «Los bosques, los campos, esa misma solitaria esquivez que Aper reprendía tanto, me infunden tan gran placer, que, entre los principales frutos de la poesía, cuento éste, es á saber: que ni en el estrépito, ni cuando los litigantes están sentados ante la puerta, ni entre las lágrimas y las miserias humanas, se escribe y compone, sino retrayendo el ánimo á lugares puros é inocentes y gozando de cierto misterioso y sagrado retiro. Estos fueron los orígenes de la elocuencia; éstos son sus templos más arcanos: en este hábito y manera se presentó por primera vez á los mortales, infundiendo su aliento en los pechos castos aún y no contaminados por ningún vicio: así hablaban los oráculos. El uso de esa otra elocuencia interesada y sanguinosa es reciente, y nacido de malas costumbres é inventado cuando se inventaron las armas mortíferas. ¡Cuánto fué el honor y gloria de la poesía entre los dioses y los hombres, cuando la cultivaban los semidioses Orfeo y Lino! Y, por ventura, ¿se encierra en más estrechos límites la fama de Eurípides y de Sófocles, que la de Lisias ó la de Hipérides?. [1]» Quintiliano deja sin resolución esta contienda entre el

1 «*Ac jam me sejungere a forensi labore constitui, nec comitatus istos et egressus aut frequentiam salutationum concupisco... Nemora vero et luci, et secretum ipsum quod Aper increpabat, tantam mihi adferunt voluptatem, ut inter praecipuos carminum fructus numerem, quod nec in strepitu, nec sedente ante ostium litigatore, nec inter sordes ac lacrymas reorum*

arte mezclado de elementos útiles y bellos y aplicado á la utilidad inmediata de la vida pública y forense, que Aper, como buen romano, proclama y ensalza, y el arte puro y desinteresado que Curiacio Materno, con entusiasmo poético, defiende.

Tampoco deja resuelta la cuestión entre los oradores antiguos y los modernos, contentándose con proponerla, y esforzar las razones que militan por una y otra parte. Vipstano Mesala defendía á los oradores antiguos; Aper á los modernos. Y ante todo pregunta Aper: «¿A quiénes llamáis antiguos?» Divide la historia de la literatura latina en tres edades: primera, antes de los Gracos; segunda, la de los Gracos; tercera, la de Cicerón. «Con los tiempos se mudan las formas y el estilo y la manera de decir: no es uno solo el semblante de la elocuencia, y aun en los mismos que llamáis antiguos se pueden encontrar muchas diferencias de estilos, sin que podamos afirmar desde luego que es peor ni más corrompido el que es diverso; pero es tal la condición humana, que las cosas antiguas obtienen siempre alabanza y las presentes fastidio. Si los contrarios opinan que desde el tiempo de Casio Severo empezó á dege-

componuntur: sed secedit animus in loca pura atque innocentia, fruiturque sedibus sacris. Haec eloquentiae primordia, haec penetralia: hoc primum habitu cultuque commoda mortalibus, in illa casta et nullis contacta vitiis, pectora influxit: sic oracula loquebantur. Nam lucrosae hujus et sanguinantis eloquentiae usus, recens et malis moribus natus, atque, ut tu dicebas, Aper, in locum teli repertus.»

nerar la elocuencia, no se ha de creer que esto fué por falta de ingenio, ni por ignorancia de las letras, sino por haber comprendido aquel orador de tan buen juicio y entendimiento que, con las condiciones de los tiempos y la diversa educación de los oyentes, debían cambiarse también las formas y estilo de la oración. A nuevas costumbres, nuevo estilo. Fácilmente sufría aquel primitivo pueblo nuestro, imperito y rudo, la prolijidad de oraciones complicadísimas, y aun se tenía por materia de grande alabanza el pasar un día entero pronunciando un discurso. Toda esa larga preparación de los exordios, y las narraciones eternas traídas desde muy lejos, y la ostentación de muchas divisiones, y la gradación de mil argumentos, y todos los preceptos que se contienen en los aridísimos libros de Hermágoras y de Apolodoro, estaban en gran crédito; y si algún aficionado á la filosofía se atrevía á insertar en su oración algún lugar común tomado de ella, todos le ensalzaban hasta los cielos, con desmedidas alabanzas. Y nada de esto debe admirarnos, porque todas estas cosas eran entonces nuevas é incógnitas, y muy pocos, entre los mismos oradores, habían llegado á aprender los preceptos de la retórica ni las sentencias de los filósofos. Pero ahora que todo está ya divulgado, menester es que la elocuencia proceda por nuevos caminos, en los cuales el orador consiga evitar el fastidio de los oyentes 1.» Así como Ma-

1 «*Agere enim fortius iam et audentius volo, si illud ante praedixero, mutari cum temporibus formas quoque et genera di-*

terno censura á los que anteponen Lucilio á Horacio y Lucrecio á Virgilio, Aper condena á los oradores que imitan á los antiguos, porque los oyentes no los aman, y el pueblo no los entiende, y ni siquiera sus mismos clientes los sufren.

Contesta Mesala, no discutiendo sobre la cuestión de tiempo, pero haciendo constar que la elocuencia decae rápidamente. Confiesa que hay muchas formas y maneras de decir; pero aunque sean distintos los oradores antiguos, en todos ellos presenta la elocuencia el mismo carácter de salud y robustez. «Si prescindiéramos de aquel género perfectísimo de elocuencia, cuyo dechado vemos en Marco Tulio, yo preferiría de buen grado los ímpetus de Cayo Graco, ó la madurez de Lucio Craso, á la rizada cabellera de Mecenas, ó á la lasciva flojedad de Galión; y prefiero siempre al orador con la toga mal compuesta, antes que verle con vestidos femeniles y meretricios. Semejante

cendi... Nec quaero quis dissertissimus: hoc interim probasse contentus sum, non esse unum eloquentiae vultam, sed in illis quoque quos vocatis antiquos, plures species deprehendi nec statim deterius esse quod diversum est: vitio autem malignitatis humanae vetera semper in laude, praesentia in fastidio esse... Non infirmitate ingenii, nec inscitia litterarum transtulisse se ad id dicendi genus contendo, sed iudicio et intellectu: vidit namque... cum conditione temporum ac diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandam... At hercule pervulgatis iam omnibus, cum vix in corona quisquam adsistat, quin elementis studiorum, etsi non instructus, at certe imbutus sit, novis et exquisitis eloquentiae itineribus opus est per quae orator fastidium aurium effugiat.»

hábito no es oratorio, ni varonil siquiera. Y no se peca sólo por la lascivia de las palabras, sino por la ligereza de las sentencias y por la licencia de la composición, de cuyos vicios dió el primer ejemplo Casio Severo 1.»

Las causas de la ruína de la elocuencia, según Mesala, se reducen á tres: primera, vicios de la educación; segunda, torpeza de los maestros; tercera, degeneración de las costumbres antiguas. «En otro tiempo (dice Mesala), el hijo nacido de honestos padres no se educaba en la falda de asalariada nodriza, sino en el gremio y seno de su madre, cuya gloria principal era guardar la casa y servir á sus hijos. Brillaban la santidad y la honesta vergüenza aun en los juegos de la infancia, y era la educación sincera é íntegra, y no contaminada por ninguna perversidad. Así educaba á sus hijos Cornelia, la madre de los Gracos. Pero hoy los niños caen en las manos de esclavas griegas, que los corrompen desde la cuna, habituándolos á la lascivia y á la *dicacidad*. Y los que podemos llamar ya vicios propios y peculiares de nuestra raza, parece como que se conciben en el mismo útero materno, es decir, el amor á los his-

1 *«Ceterum, si omisso illo et perfectissimo genere eloquentiae, eligenda sit forma dicendi, malim hercule C. Gracchi impetum, aut L. Crassi maturitatem, quam calamistros Maecenatis aut tinnitus Gallionis: adeo melius est oratorem vel hirta toga induere, quam fucatis et meretriciis vestibus insignire. Neque enim oratorius iste, immo hercule ne virilis quidem cultus est...»*

triones y la afición á los gladiadores y á los caballos. Añádase á esto la ambición y adulación de los preceptores y retóricos [1].

»Segunda causa de ruína para la oratoria es, sin duda, la torpeza de los maestros que ejercitan á sus discípulos en controversias fingidas, en vez de llenar su espíritu con aquellas artes en que se disputa sobre lo bueno y lo malo, sobre lo ho-

1 «*Iam primum, suus cuique filius, ex casta parente natus, non in cella emptae nutricis, sed gremio ac sinu matris educabatur: cujus praecipua laus erat tueri domum, et inservire liberis... Sic Corneliam Gracchorum, sic Aureliam Caesaris, sic Atiam Augusti matrem praefuisse educationibus, ac produxisse principes liberos accepimus... At nunc natus infans delegatur Graeculae alicui ancillae, cui adjungitur unus aut alter ex omnibus servis, plerumque vilissimus... Horum fabulis et erroribus teneri statim et rudes animi imbuuntur... quando etiam ipsi parentes nec probitati neque modestiae parvulos assuefaciant sed lasciviae et dicacitati, per quae paullatim imprudentia irrepit, et sui alienique contemptus. Iam vero propria et peculiaria hujus urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia.*»

Obsérvese cuánta semejanza presentan estas ideas pedagógicas con las de Quintiliano, y nos convenceremos más y más de que él y no otro tiene que ser el autor del diálogo. En lo que sigue acerca de la conexión entre la filosofía y la elocuencia y los estudios necesarios al orador, la semejanza llega á convertirse en identidad hasta de palabras. La definición del orador (*qui de omni quaestione pulchre et ornate, et ad persuadendum apte dicere, pro dignitate rerum, ad utilitatem temporum, cum voluptate audientium possit)*, el entusiasta elogio de Cicerón, la invectiva contra los declamadores, todo, en suma, es idéntico en las *Institutiones* y en el *Diálogo*.

nesto y lo torpe, sobre lo justo y lo injusto. Nadie puede hablar con elocuencia, sino quien conozca la naturaleza humana y el valor de las virtudes y la torpeza de los vicios. De estas fuentes nace todo el poder oratorio. El orador educado en estas artes, podrá guiar á su antojo las riendas de los ánimos, y tendrá en la dialéctica, ya académica, ya peripatética, un instrumento preparado para todo combate. Y ¿quién podrá ser elocuente de veras, sin una erudición inmensa adquirida en muchas artes y en la ciencia de todas las cosas, de la cual, por decirlo así, resuda y brota aquella admirable elocuencia, que no se encierra, como las demás artes, en breves y angostos términos, sino que puede sobre toda cuestión discurrir con hermosura y ornato, según la dignidad de las cosas y la utilidad de los tiempos, con deleite de los oyentes y de un modo acomodado á la persuasión? De aquí que se le exijan al orador conocimientos en todas las disciplinas, desde la música y la geometría, hasta el derecho civil. Este conocimiento de muchas artes realza la elocuencia, y por eso conviene bajar al foro armado de todas armas, y no al modo de los oradores modernos, de quienes se puede decir que ignoran las leyes y los decretos del Senado y el derecho civil, y que menosprecian el estudio de la ciencia y los preceptos de los sabios, confinando el artificio oratorio en pocas y estrechas sentencias, y arrojándole, por decirlo así, de su reino, de tal modo, que la que antes era dueña y señora de todas las artes, y de ellas se servía como de hermosísimas

esclavas, y con sus tesoros enriquecía las almas capaces de comprenderla, ahora aparece mutilada, sin aparato, sin honor, sin ingenuidad, como si fuese un arte torpe, miserable y bajo [1].

»La tercera causa es la degeneración de las costumbres antiguas. En otros tiempos, se llevaba á los jóvenes á casa del orador más ilustre, varón insigne en el gobierno de la república; y á su lado aprendían á pelear en verdaderos combates, y se

1 *«Ita enim est, optimi viri: ita ex multa eruditione, ex pluribus artibus et omnium rerum scientia exundat et exuberat illa admirabilis eloquentia: neque oratoris vis et facultas, sicut ceterarum rerum angustis et brevibus terminis clauditur... Ad haec efficienda intelligebant (veteres) opus esse non ut rhetorum in scholis declamarent, non ut fictis nec ullo modo ad veritatem accedentibus controversiis, linguam modo et vocem exercerent, sed ut his artibus pectus implerent, in quibus de bonis ac malis, de honesto ac turpi, de justo et injusto disputatur... copiose et varie et recte nemo dicere potest nisi qui cognovit naturam humanam, et vim virtutum pravitatemque vitiorum et intellectum eorum quae nec in virtutibus neque in vitiis numerantur... In his artibus exercitationibusque versatus orator, sive apud infestos, sive apud cupidos, sive apud invidentes, sive apud tristes, sive apud timentes dicendum habuerit, tenebit habenas animarum.»*

De los oradores modernos dice: «*Ut ignorent leges: non teneant senatus consulta: jus civitatis ultro derideant: sapientiae vero studium et praecepta prudentum penitus reformident: in paucissimos sensus et augustas sententias detrudant eloquentiam, velut expulsam regno suo, ut quae olim omnium artium domina pulcherrimo comitatu pectora implebat, nunc circumcisa et amputata, sine adparatu, sine honore, pene dixerim sine ingenuitate, quasi una ex sordidissimis artificiis, discatur.*»

imbuían cada día y á cada momento en la elocuencia legítima é incorrupta, y así ni les faltaba un preceptor óptimo y excelente que les mostrara el verdadero rostro de la elocuencia, y no su imagen, ni tampoco adversarios y émulos que peleasen con hierro agudo y no con floretes de esgrima; y tenían un auditorio siempre lleno, y siempre nuevo, de favorecedores y de envidiosos. Ahora, por el contrario, se lleva á los jóvenes á las escuelas de los retóricos, verdaderas escuelas de impudencia, no conocidas en la antigua Roma, y prohibidas en algún tiempo por los Censores. Con tal ejercicio se forman histriones, no oradores.»

Pero hay otra causa de ruína para la oratoria, mucho más profunda, y en cierto modo raíz y fuente de las otras, la cual nunca fué señalada por Quintiliano en sus *Instituciones*, quizá por haberlas dedicado á la enseñanza de los parientes de un tirano, pero que está indicada, aunque misteriosamente, en este diálogo; y no es otra que la ruína de la antigua libertad romana, con la cual enmudeció y quedó desierto y solitario el foro.

Obsérvese con qué grandeza solemne y melancólica llora el autor del diálogo sobre estas ruínas. Habla Materno, y dice:

«La grande y verdadera elocuencia, así como la llama, se alimenta con la materia y se excita con el movimiento, y quemando brilla y resplandece. En nuestra ciudad esta misma causa elevó á la cumbre de lo bello la elocuencia de los antiguos. Y aunque algunos oradores de nuestro tiempo

hayan conseguido todo lo que podía lograrse en una república *quieta y feliz*, ¿cuánto más hubieran logrado en medio de aquella antigua perturbación y licencia, en que se mezclaban todos y no estaban sometidos, como ahora, á un común imperante? Valía tanto cada orador cuanto podía persuadir al pueblo, siempre inconstante y vario en sus amores y en sus odios. Añádanse á esto las leyes asiduas y el aura popular, la elección de los magistrados (que casi pernoctaban en los *Rostros*), las acusaciones de reos poderosos, las enemistades de familias contra familias, las facciones de los próceres, las frecuentes luchas del Senado contra la plebe, todo lo cual, aunque quebrantaba las fuerzas de la República, ejercitaba extraordinariamente la elocuencia de aquellos tiempos. Júntese á esto el esplendor de las cosas que se trataban, y la grandeza de las causas, que ya por sí misma es gran ventaja para la elocuencia, porque la fuerza del ingenio crece con el ímpetu de la materia, y nadie puede hacer un discurso magnífico y sublime, si no encuentra una causa que sea digna de tal estilo. Mejor es la paz que la guerra; pero con todo eso, muchos más combatientes esforzados ha producido la guerra que la paz: condición muy semejante es la de la oratoria [1].»

1 *Magna eloquentia, sicut flamma, materia alitur, et motibus excitatur, et urendo clarescit. Eadem ratio in nostra quoque civitate antiquorum eloquentiam provexit. Nam etsi horum quoque temporum oratores ea consecuti quae composita*

Con la exposición de este admirable diálogo, que firmemente tenemos por obra del preceptista de Calahorra, podríamos dar por terminado el cuadro de las ideas literarias entre los españoles de la Roma de los Césares, si no nos pareciera conveniente investigar hasta qué punto los ejem-

et quieta et beata republica tribui fas erat, tamen ista perturbatione et licentia plura sibi adsequi videbantur, cum mixtis omnibus et moderatore uno carentibus, tantum quisque orator saperet quantum erranti populo persuadere poterat. Hinc leges assiduae et populare nomen, hinc conciones magistratum, pene pernoctantium in Rostris, hinc adcusationes potentium reorum, et adsignatae etiam domibus inimicitiae. hinc procerum factiones et assidua senatus adversus plebem certamina, quae singula, etsi distrahebant rempublicam, exercebant tamen illorum temporum eloquentiam. ...His accedebat splendor rerum et magnitudo causarum, quae et ipsa plurimum eloquentiae praestant. Nam multum interest utrumne de furto aut formula et interdicto dicendum habeas, an de ambitu comitorum expilatis sociis et civibus trucidatis: quae mala, sicut non accidere melius est, isque optimus civitatis status habendus est quo nihil tale patimur, ita, cum acciderent, ingentem eloquentiae materiam subministrabant. Crescit enim cum amplitudine rerum vis ingenii, nec quisquam claram et illustrem orationem efficere potest, nisi qui causam parem invenit. Non opinor Demosthenem orationes illustrant quas adversus tutores suos composuit: nec Ciceronem magnum oratorem Q. Quinctius defensus aut Licinius Archias faciunt: Catilina et Milo et Verres et Antonius hanc illi famam circumdederunt non quia tanti fuit, rempublicam malos ferre cives ut uberem ad dicendum materiam oratores haberent... Quis ignorat utilius ac melius esse frui pace quam bello vexari? Plures tamen bonos praeliatores bella quam pax ferunt: similis eloquentiae conditio.

plos y las ideas de los retóricos influyeron en el arte hispano-romano de aquella fecha. Pero ¿quién no ve claro en el genio hirviente y tumultuoso, á la vez que pesimista y sombrío, de Lucano; en aquella epopeya tan rica de color, y al mismo tiempo tan abstracta y tan triste; en aquel poema sin Dioses ni ciudad romana, pero henchido de moralidades y presentimientos, y alumbrado de vez en cuando por la misteriosa luz de las supersticiones druídicas y orientales; en aquella entonación solemne y enfática, una especie de eco del imperativo categórico de Séneca que Lucano aplica á la poesía, para levantarla con empuje extraordinario y darle la única vitalidad que entonces podía tener, si bien luchando con los resabios de escuela, que obligan á ser falso al poeta hasta en la expresión de lo verdadero? ¿Y quién no ve en la ligereza calculada de Marcial, perpetuo adulador de su siglo, la última y menos equívoca señal de postración? Todas las literaturas decadentes se parecen en esto de no tomar el arte por lo serio. ¿Qué estética profesaba Marcial? Fácil es sacarla del inmenso fárrago de sus epigramas (tantas veces elegantes y donosos), donde se habla de todo, y también algo de arte y de moral artística. Cuando se hacía cargo al poeta por la licencia de sus epigramas, respondía: «Así escribió Catulo, así Pedon, así Getulio, así todos los autores que son leídos... Los epigramas se escriben para los que asisten á los juegos de Flora. No entre Catón en nuestro teatro, si no quiere escandalizarse; pero una vez entrado, quédese en

él [1]. «Por lo demás, ¿quién hace caso de versos, aunque sean lascivos, si la vida del poeta es buena?»

Innocuos censura potest permittere lusus,
Lasciva est nobis pagina, vita proba est.

(Lib. I, ep. 5.)

Pertrechado con la amplísima licencia, que, en virtud de estos principios, se otorgaba á sí mismo [2], no hay inclinación perversa de la naturaleza humana caída, no hay bestialidad de la carne que el poeta bilbilitano no haya convertido en materia de chistes, sin intención de justificarlas, es verdad, sin hermosearlas tampoco, pero con la malsana curiosidad de quien reúne piezas raras para un museo secreto. En esta exhibición de torpezas; en este inmenso periódico satírico, ó álbum de caricaturas de la Roma de Domiciano; en esta inagotable crónica escandalosa, recogida al pasar en el foro, en el baño, se desbordan el ingenio y la agudeza; sólo una cosa se echa de menos: el respeto del poeta á sí mismo, á su arte y á la posteridad. Su poesía es casi siempre arte de parásito,

1 *Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Floralia... Non intret Cato theatrum nostrum, aut, si intraverit, spectet.* (*Epistola ad lectorem* que antecede al libro I.)

2 *Lex est carminibus data jocosis*
Ne possint, nisi pruriant, juvare.

(Lib. I, ep. 36.)

arte de *spórtula*, aunque refinado é ingeniosísimo. Marcial no trabaja para la gloria:

Cineri gloria sera venit.
(Lib. I, ep. 26.)

Sabe que vive en tiempo estéril para la poesía (lib. I, ep. 108) [1], y atribuye, con criterio de hambriento, esta decadencia de las letras á la falta de protección:

Accipe divitias, et vatum maximus esto.
(Lib. VIII, ep. 56.)

Para obtener, si no *divitias*, á lo menos moderada granjería, honores de caballero romano, y alguna invitación á cenar, el poeta ha encontrado en la lujuria una mina inagotable:

At mea, luxuria, pagina nulla vacat.
(Ep. 69, lib. III.)

Su musa, tras el vino y las rosas, depone el pudor (ep. 68, lib. III). A falta de otro mérito, tendrán sus versos el de la verdad histórica. Conoce que es el único poeta sincero, el único poeta *contemporáneo* (digámoslo así) de la edad en que

1 *Saepe mihi dicis, Luci clarissime Juli,*
Scribe aliquid magnum; desidiosus homo es.
In steriles campos nolunt juga ferre juvenci
.....Pingue solum lassat, sed juvat ipse labor.

vive. Quizá era su poesía la única posible entonces; de aquí su popularidad:

Teritur noster ubique liber.

(Lib. VIII, ep. 3.ª)

Por eso trata con tanto desdén á los poetas graves y severos, autores de epopeyas y tragedias de gabinete. Él, poeta del día, copiará con exactitud fotográfica lo que sus ojos ven, y condimentará con romana sal sus libelos, para que Roma reconozca su propio retrato:

At tu Romano lepidos sale tinge libellos,
Agnoscat mores vita legatque suos.

Esta verdad humana, no universal y profunda, sino histórica y relativa, del lugar y del momento, es la única ley del arte de Marcial. Él sabe que los grandes tiempos de la musa épica y trágica han pasado; y burlándose de los retóricos que tenían la miserable pretensión de rehacer el *Edipo* ó el *Tiestes*, se proclama abiertamente *realista*, esto es, pintor de la vida:

Qui legis Oedipodem, caligantemque Thiestem...
Hoc lege, quod possit dicere vita: meum est.

No pintará Centauros, Harpías ni Górgonas; todas sus páginas tendrán sabor de humanidad:

Hominem pagina nostra sapit.

(Ep. 4.ª, lib. X.)

En suma: la doctrina de Marcial es antitradicionalista, revolucionaria y (si tal palabra vale dentro del arte antiguo) romántica, puesto que el poeta celtíbero llega á burlarse de los grandes mitos consagrados ya por la poesía: Edipo, Scila, el robo de Hilas, Hermafrodito, Atis... Todo esto lo encuentra viejo, ininteligible y agotado:

...Quid nisi monstra legis?
Quid tibi dormitor proderit Endymion?

No entiende de más arte que el de retener el rasgo fugaz de costumbres:

Ars utinam mores animumque effingere possit!
(Ep. 32, lib. X.)

En Marcial, ingenio elegante, culto, urbano, capaz de extraordinarias delicadezas artísticas, y émulo á veces de Horacio en la sobriedad, la corrupción no está en el estilo ni en la lengua; está más adentro, en la esencia misma de su poesía, atada al suelo por la frivolidad y el abandono. Marcial es capaz de entusiasmo por todo lo grande y bello: ha execrado en dos versos, que no perecerán, al asesino de Lucano [1]. Cultivador exquisito de la pureza de la forma, se subleva contra el mal gusto, llama *difficiles nugas* y *stultus labor ineptiarum* á los versos retrógrados y circu-

1 Lib. VII, ep. 21.

lares, y guarda los más agudos dardos de su aljaba para los poetas aquejados de la comezón de las lecturas públicas. (Lib. III, ep. 44.)

In thermas fugio, sonas ad aurem.

Ama y siente la naturaleza como muy pocos antiguos: las *fuentes vivas* y la *hierba ruda* (lib. II, ep. 90), la *viva y no lánguida quietud del mar*, *los rosales de Pesto dos veces floridos en el año*, la *ávida piel que embebe por todos sus poros el calor del sol*, las *ecuóreas ondas del espléndido Anxur* (lib. X, ep. 51), el *arduo monte de la estrecha Bílbilis*, y las aguas del Jalón que dan tan recio temple á las espadas, tienen en sus versos un hechizo casi virgiliano. Su sincero *hispanismo*, el sentimiento de raza, y el amor mezclado de orgullo con que habló siempre de su patria celtíbera y del municipio que él iba á hacer glorioso; la delicada galantería, enteramente moderna, de algunos epigramas á Marcela, y de aquel otro madrigal insuperable, á Pola:

A te vexatas malo tenere rosas;

aquella índole de poeta, tan sencilla y tan candorosa en el fondo, como Plinio el Joven reconoció (*nec candoris minus*); cierta honradez nativa, y serenidad y templanza en los deseos, son parte, sin duda, no para absolver á Marcial, sino para mirar con menos enojo aquella sección demasiado voluminosa de sus obras, donde su descom-

puesta musa hizo resonar con tanta algazara las castañuelas tartesiacas:

Et Tartessiaca concrepat aera manu.
(Lib. XI, ep. 16.)

¡Lástima de poeta! [1]. A lo menos, no le faltó nunca la *mica salis*, ni la gota de amarga hiel, ni, en sus momentos más felices, la nerviosa elegancia del estilo. Es natural que, al compararse con Valerio Flaco, ó con Silio Itálico, ó con Estacio, ó con los demás llamados poetas épicos de entonces, él, poeta verdadero, aunque en un género que los preceptistas declaran inferior, sintiese su enorme superioridad, y con justa arrogancia exclamase:

Illa, tamen, laudant omnes, mirantur, adorant;
Confiteor: laudant illa, sed ista legunt [2].

1 Cito siempre á Marcial, por la edición Bipontina; pero es preferible la segunda recensión de J. Guillermo Schneidewin, que forma parte de la colección Teubner: Leipzig, 1853.

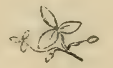
2 De un retórico y poeta del tiempo de Adriano, P. Annio Floro (á quien se atribuye el *Pervigilium Veneris,* y que, según respetables opiniones, es la misma persona que el Floro historiador), ha sido descubierto en nuestros días un curioso fragmento de diálogo sobre esta cuestión: *Virgilius orator an poeta?* Este fragmento, hallado por T. Oehler en un manuscrito de Bruselas, é ilustrado por F. Ritschl, puede verse al fin del *Floro* de la colección Teubner. Alguna relación tiene con España, puesto que fué compuesto en Tarragona, donde el autor ejercía la *professio litterarum,* según declara al principio.

Uno de los representantes más caracterizados y violentos del

arcaísmo literario en el siglo II de nuestra era, fué el emperador Adriano (oriundo de España, aunque nacido en Roma), *aficionado* universal y solemnísimo pedante, que hacía gala de preferir Ennio á Virgilio, Catón á Cicerón, Celio á Salustio, y del cual dice su biógrafo Sparciano que «*amavit omne vetustum genus dicendi.*»

En tiempo de M. Aurelio tuvo gran fama de crítico y de escudriñador de la literatura antigua el retórico español Antonio Juliano, mencionado muchas veces, y con grande elogio, por Aulio Gelio: «*Antonius Julianus rhetor perquam fuit honesti atque amoeni ingenii. Doctrina quoque ista utiliore ac delectabili veterumque elegantiarum cura et memoria multa fuit. Ad hoc scripta omnia antiquiora tam curiose spectabat et aut virtutes pensitabat, aut vitia rimabatur ut iudicium esse factum ad amussim diceres.*» (*Noct. Att.*, lib. I, cap. IV.) Y en otra parte (lib. XIX cap. IX): «*Venerat nobiscum ad eandem coenam Antonius Julianus rhetor, docendis publice iuvenibus magister, hispano ore florentisque homo facundiae et rerum litterarumque veterum peritus.*» El mismo Aulio Gelio nos da algunas muestras de su erudición y de su crítica.

De los retóricos latinos menores hay varias colecciones, siendo la más recomendable la de C. Halm, *Rhetores Latini Minores* Leipzig, 1863). Apenas hay en ella cosa alguna original. El tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, contemporáneo de M. Anneo Séneca, es traducción ó extracto de un libro de Gorgias (*Schemata lexeos*). Este Gorgias no es el antiguo sofista, sino un maestro ateniense del tiempo de Cicerón. Con ayuda de este tratado y de otras fuentes (v. gr., Cicerón y Quintiliano) ha expuesto G. Dzialas la doctrina de las figuras entre los antiguos. (*Rhetorum Antiquorum de figuris doctrina:* Breslau, 1869.)





ADICIONES Y ENMIENDAS

Los textos de los 'Απομνημονεύματα de Xenofonte relativos á las conversaciones de Sócrates que se citan en la página 1.ª, están muy abreviados en nuestra exposición, y como su interés es tan grande por ser los primeros vagidos de la especulación estética, nos parece conveniente traducirlos íntegros con la mayor fidelidad posible, mucho más por estar en un libro todavía no vertido al castellano. (Lib. III, cap. X.)

«Cuando Sócrates hablaba con los artífices que ejercen las artes por dinero, siempre su conversación les era útil. Habiendo ido una vez á casa del pintor Parrasio, y entrando con él en coloquio, le dijo: ¿No es verdad, ¡oh Parrasio! que la pintura (γραφική) es representación de las cosas visibles (ἡ εἰκασία τῶν ὁρωμένων), puesto que vosotros imitáis por medio de colores los cuerpos cóncavos y los elevados, y los obscuros y los lúcidos, y los duros y los blandos, y los ásperos y los suaves, y los viejos y los nuevos?—Bien dices,

le respondió Parrasio.—Y cuando imitáis las fo mas bellas; como no es fácil hallar en un s(r hombre todas las perfecciones; congregando de muchos lo que en cada uno os parece más bello, hacéis un cuerpo que parezca totalmente hermoso.—Así lo hacemos, replicó el pintor.—¿Y podéis imitar también los afectos de un alma persuasiva, dulce, amistosa y digna de ser amada y deseada; ó esta alma no será imitable?—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡oh Sócrates! lo que no tiene simetría ni color ni otra ninguna de las cosas que hace poco decías; ni de ningún modo es visible? —¿Y no acontece que el hombre mira amistosa ú hostilmente á otros hombres?—Así me parece.—Luego esto podrá expresarse en los ojos.—Ciertamente, dijo Parrasio.—Y en las cosas prósperas y adversas que suceden á los amigos, ¿te parece que tienen el mismo semblante los que los miran con solicitud ó no?—De ningún modo, á fe mía, porque en las prosperidades tienen el semblante alegre y en las adversidades triste.—¿Luego también será posible representar estas cosas?—Sí por cierto, dijo Parrasio.—Luego también un ánimo magnífico y liberal, y otro abatido é iliberal, y uno prudente y mesurado, y otro petulante y ajeno de honestidad, podrán manifestarse por la fisonomía (τοῦ προσώπου) y por los ademanes de los hombres, ora estén en reposo, ora en movimiento.—Rectamente hablas.—Luego estas cosas serán imitables. —Así es, dijo Parrasio.—¿Y qué imágenes crees que ven de mejor gana los hombres, las que representan costumbres buenas, bellas y amables, ó las de

objetos torpes, malos y viciosos?—Ciertamente, ¡oh Sócrates! que hay gran diferencia entre estas imágenes.

»Habiendo ido otra vez á casa del escultor Clitón, trabó conversación con él, y le dijo:—Veo y sé, ¡oh amigo Clitón! cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y *pancratiastas* que tú haces; pero quisiera saber de tí de qué modo consigues que parezcan vivos, que es lo que principalmente recrea la vista de los hombres.—Y como Clitón dudase algo antes de responder, añadió Sócrates:—¿No es verdad que asimilando tu obra á las formas de los seres vivos, consigues que parezcan más vivas aún tus estatuas?—Sí por cierto, dijo Clitón.—¿Luego también cuanto se manifiesta en los cuerpos por medio del gesto, la elevación y la depresión, la comprensión y la dilatación, la intensión y la remisión, podrás expresarlo de tal modo que parezcan tus simulacros muy semejantes á las cosas verdaderas y puedan atraer igualmente que ellas?—Así es, dijo Clitón.—¿Y no es cierto que el imitar las acciones de los cuerpos humanos, no causa agrado á los que las contemplan?—Verosímil me parece.—Por lo tanto, los ojos de los que pelean deberán ser representados como amenazando, los ojos de los que vencen como alegrándose.—En verdad que sí.—Luego puede el escultor representar las acciones del alma por medio de la forma (Δεῖ... τὸν ἀνδριαντοποιὸν τά τῆς ψυχῆς ἔργα τῳ εἴδει προσεικάζειν).»

Cap. VIII.—«Preguntó Aristipo á Sócrates si conocía alguna cosa bella.—Muchas, contestó Só-

crates.—¿Pero todas semejantes entre sí? dijo Aristipo.—En cierto modo algunas son muy desemejantes.—¿Y cómo es posible que cosas tan desemejantes de otras cosas bellas tengan belleza?—¿Pues no ves que el hombre hermoso para la carrera es muy desemejante del hombre hermoso para la palestra, y que el escudo, hermoso para proteger, en nada se parece al dardo, hermoso para herir rápida y velozmente?—Me respondes lo mismo (dijo Aristipo) que cuando te pregunté si conocías algún bien.—Y ¿tú crees por acaso que una cosa es lo bueno y otra cosa lo bello, é ignoras que las cosas bellas y las buenas se refieren á los mismos principios? Porque en primer lugar, la virtud es á un tiempo buena y hermosa, y los hombres, por unas mismas razones, son llamados hermosos y buenos, y de igual modo los cuerpos humanos y todas aquellas cosas de que los hombres usan se llaman justamente buenas y hermosas, en cuanto son acomodadas á su fin (καλά τε κἀγαθὰ νομίζεται, πρὸς ἅπερ ἄν εὔχρηστα ᾖ).—¿Luego también será hermosa la cesta que sirva para llevar el estiércol?—Sí por cierto; y en cambio será feo un escudo de oro, siempre que aquél esté perfectamente hecho para el uso á que se destina, y este otro no.—¿Dices, por consiguiente, que una misma cosa puede ser bella y fea?—Sí que lo digo; y añado que puede ser á un tiempo buena y mala. Muchas veces, lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre, lo que es bueno para la fiebre es malo para el hambre, lo que es hermoso para la carrera es torpe para la

lucha, y al contrario; porque todas las cosas son buenas y bellas cuando sirven á su objeto, todas son feas y malas cuando no sirven.

»Cuando decía el mismo Sócrates que es lo mismo una casa hermosa que una casa útil (οἰκίας... τὰς αὐτὰς καλάς τε εἶναι καὶ χρησίμους), me parece que enseñaba cómo deben edificarse las casas. Porque razonaba de este modo: El que construye una casa, ¿no debe procurar que sea de habitación lo más agradable y útil posible? Concebido esto, ¿no será agradable tener una casa fría para verano y caliente para invierno? Pues bien: en los edificios que dan al Mediodía, en invierno resplandece el sol en las habitaciones, y en verano, caminando el sol sobre nosotros y sobre el techo, nos proporcionan sombra. Por lo cual, si todo esto es verdad, deben edificarse más altas las casas que dan al Mediodía, para no excluir el sol de invierno, y más bajas las que miran al Septentrión, para que no las hieran los vientos fríos. Y diciéndolo en suma, aquel edificio, en que puede uno recogerse con más comodidad en todas estaciones del año, aquél será sin duda el más agradable y el más hermoso. Las pinturas y los colores varios quitan más deleite del que dan. Para los templos y las aras, estimaba ser el lugar más conveniente el más alejado de la vía pública, cosa grata para verlos y venerarlos aun desde lejos, no menos que para acercarse á ellos con pureza.»

En el libro IV, cap. VI (diálogo con Eutidemo) se repite en términos expresos la confusión

entre lo bello y lo útil (τὸ χρήσιμον ἄρα καλόν ἐστι πρὸς ὃ ἂν ᾖ χρήσιμον).

El *Hipias mayor* de Platón parece escrito para contradecir, en nombre de la idea transcendental de lo bello, este punto de vista inmanente ó más bien *empírico*, que era el de muchos socráticos como Xenofonte, y que pudo muy bien ser el del mismo Sócrates, cuya metafísica debe tenerse en gran parte por invención de su más glorioso discípulo. Pero también puede sospecharse que Xenofonte (que tanto distaba de ser filósofo), ha interpretado á su manera, un tanto vulgar, estas palabras socráticas, donde quizá era secundaria la consideración de la *utilidad*, y mucho más esencial la indagación del concepto propio de cada ejercicio ó actividad humana, que era una de las materias favoritas de las conversaciones de Sócrates, no ya sólo con pintores y escultores, sino con oficiales mecánicos como el armero Pistias, y aun con gentes de tan vil oficio como la *hetaira* Teodota (vid. Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Enwicklung dargestellt*, 4.ª ed., 2.º vol., pág. 91).

Pág. 124 (nota).—Dos trozos inéditos del Coricio de la Biblioteca Nacional, uno de los cuales es el elogio de Aratios, gobernador de Palestina, y de Stéfano, gobernador de la misma provincia en tiempo de Justiniano; y el otro (único que importa á nuestro asunto) contiene una *apología de los Mimos*, y en ella pormenores nuevos y curiosos para la historia del teatro, fueron publicados por mi malogrado amigo el ilustre helenista Car-

los Graux en la *Revue de Philologie*, tomo I, páginas 55-85 y 204-47. Cobet habló de esta publicación en la revista *Mnemosyne* (1877, segundo cuaderno), y Gomperz en la *Revue de Philologie*, tomo II, 1878, primer cuaderno.





INDICE RAZONADO

TOMO PRIMERO

Págs.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de la
Viuda é hijos de Tello,
el 14 *de noviembre*
del año de
1909.



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

TOMOS PUBLICADOS

1.º—*Romancero espiritual* del Maestro Valdivielso, con retrato del autor grabado por Galbán, y un prólogo del Rdo. P. Mir, de la Real Academia Española. (Agotados los ejemplares de 4 pesetas, los hay de lujo de 6 en adelante.)

2.º—Obras de D. Adelardo López de Ayala: tomo I.—*Teatro:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura, y una advertencia de D. Manuel Tamayo y Baus.—Contiene: *Un hombre de Estado.—Los dos Guzmanes.—Guerra á muerte.*—5 pesetas.

3.º—Obras de Andrés Bello: tomo I.—*Poesías*, con retrato del autor grabado por Maura, y un estudio biográfico y crítico de D. Miguel Antonio Caro.—Contiene todos sus versos ya publicados, y algunos inéditos. (Agotada la edición de 4 pesetas, hay ejemplares de lujo de 6 en adelante.)

4.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo II.—*Teatro:* tomo II.—Contiene: *El tejado de vidrio.—El Conde de Castralla.*—4 pesetas.

5.º—Obras de D. Marcelino Menéndez y Pelayo: tomo I.—*Odas, epístolas y tragedias*, con retrato del autor grabado por Maura, y un prólogo de D. Juan Valera.—4 pesetas.

6.º—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo I.—*Escenas andaluzas.*—4 pesetas.

7.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo III.—*Teatro:* tomo III.—Contiene: *Consuelo.—Los Comuneros.*—4 pesetas.

8.º—Obras de D. Antonio Cánovas del Castillo: tomo I.—*El Solitario y su tiempo:* tomo I.—Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, con retrato del mismo grabado por Maura.—4 pesetas.

9.ª—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo II.—*El Solitario y su tiempo:* tomo II y último.—4 pesetas.

10.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo II.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo I. Segunda edición.—5 pesetas.

10 bis.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo III.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo II. Segunda edición.—5 pesetas.

11.—Obras de A. Bello: tomo II.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo I.—Estado de paz.—4 pesetas.

12.—Obras de A. Bello: tomo III.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo II y último.—Estado de guerra.—4 pesetas.

13.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo IV.—*Teatro*: tomo IV.—Contiene: *Rioja.—La estrella de Madrid.—La mejor corona.*—4 pesetas.

14.—*Voces del alma:* poesías de D. José Velarde.—4 pesetas.

15.—Obras de D. M. Menendez y Pelayo: tomo IV.—*Estudios de crítica literaria.*—Primera serie, 2.ª edición.—Contiene: La poesía mística.—La Historia como obra artística.—San Isidoro.—Rodrigo Caro.—Martínez de la Rosa.—Núñez de Arce.—4 pesetas.

16.—Obras de D. Manuel Cañete: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—*Escritores españoles é hispano-americanos.*—Contiene: El Duque de Rivas.—D. José Joaquín de Olmedo.—4 pesetas.

17.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo III.—*Problemas contemporáneos:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: El Ateneo en sus relaciones con la cultura española: las transformaciones europeas en 1870: cuestión de Roma bajo su aspecto universal: la guerra franco-prusiana y la supremacía germánica: epílogo.—El pesimismo y el optimismo: concepto é importancia de la teodicea popular: el Estado en sí mismo y en sus relaciones con los derechos individuales y corporativos: las formas políticas en general.—El problema religioso y sus relaciones con el político: el problema religioso y la economía política: la economía política, el socialismo y el cristianismo: errores modernos sobre el concepto de Humanidad y de Estado: ineficacia de las soluciones para los problemas sociales: el cristianismo y el problema social: el naturalismo y el socialismo científico: la moral indiferente y la moral cristiana: el cristianismo como fundamento del orden social: lo sobrenatural y el ateísmo científico: importancia de los problemas contemporáneos.—La libertad y el progreso.—Los arbitristas.—Otro precursor de Malthus.—La Internacional.—5 pesetas.

18.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IV.—*Problemas contemporáneos:* tomo II.—Contiene: Estado actual de la investigación filosófica: diferencias entre la nacionalidad y la raza: el concepto de nación en la Historia: el concepto de nación sin distinguirlo del de patria.—Los maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española.—La sociología moderna.—Ateneístas ilustres: Moreno Nieto, Revilla.—Los oradores griegos y latinos.—Centenario de Sebastián del Cano.—Congreso geográfico de Madrid.—Ideas sobre el libre-cambio.—5 pesetas.

19.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo V.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo III, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

20.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IV, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

21.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VII.—*Calderón y su teatro.*—Contiene: Calderón y sus críticos.—El hombre, la época y el arte.—Autos sacramentales.—Dramas religiosos.—Dramas filosóficos.—Dramas trágicos.—Comedias de capa y espada y géneros inferiores.—Resumen y síntesis.—4 pesetas.

22.—OBRAS DE D. VICENTE DE LA FUENTE: tomo I.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* primera serie, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Sancho el Mayor.—El Ebro por frontera.—Matrimonio de Alfonso el Batallador.—Las Hervencias de Avila.—Fuero de Molina de Aragón.—Aventuras de Zafadola.—Panteones de los Reyes de Aragón.—4 pesetas.

23.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo V.—*Teatro:* tomo V.—Contiene: *El tanto por ciento.*—*El agente de matrimonios.*—4 pesetas.

24.—*Estudios gramaticales.* Introducción á las obras filológicas de Don Andrés Bello, por D. Marco Fidel Suárez, con una advertencia y noticia bibliográfica por D. Miguel Antonio Caro.—5 pesetas.

25.—*Poesías de D. José Eusebio Caro*, precedidas de recuerdos necrológicos por D. Pedro Fernández de Madrid y D. José Joaquín Ortiz, con notas y apéndices, y retrato del autor grabado por Maura.—4 pesetas.

26.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo VI.—*Teatro:* tomo VI.—Contiene: *Castigo y perdón* (inédita).—*El nuevo Don Juan.*—4 pesetas.

27.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VIII.—*Horacio en España.*—*Solaces bibliográficos*, segunda edición refundida: tomo I.—Contiene: Traductores de Horacio.—Comentadores.—5 pesetas.

28.—OBRAS DE D. M. CAÑETE: tomo II.—*Teatro español del siglo XVI.*

—*Estudios histórico-literarios.*—Contiene: Lucas Fernández.—Micael de Carvajal.—Jaime Ferruz.—El Maestro Alonso de Torres.—Francisco de las Cuevas.—4 pesetas.

29.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo II.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* tomo I.—4 pesetas.

30.—*Las ruínas de Poblet*, por D. Víctor Balaguer, con un prólogo de D. Manuel Cañete.—4 pesetas.

31.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo III.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* tomo II y último.—4 pesetas.

32.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VII y último —*Poesías y proyectos de comedias.*—Contiene: Sonetos y poesías varias.—Amores y desventuras.—Proyectos de comedias.—El último deseo.—Yo.—El cautivo.—Teatro vivo.—Consuelo.—El teatro de Calderón.—4 pesetas.

33.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IX.—*Horacio en España.*—*Solaces bibliográficos*, segunda edición refundida: tomo II y último.—Contiene: La poesía horaciana en Castilla.—La poes a horaciana en Portugal.—5 pesetas.

34.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo II.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* segunda serie.—Contiene: Las primeras Cortes.—Los fueros primitivos.—Origen del Justicia Mayor.—Los señoríos en Aragón.—El régimen popular y el aristocrático.—Preludios de la Unión.—La libertad de testar.—Epílogo de este período.—4 pesetas.

35.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo I.—Contiene: Nacimiento de Jesús.—Jesús con la calavera.—Estoria de tiempo de Jesús.—Racontamiento de la doncella Carcayona.—Job.—Los Santones.—Salomón.—Moisés.—4 ptas.

36.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. Antonio Paz y Melia, tomo I.—4 pesetas.

37.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. Eduardo de Mier: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Biografía del autor.—Origen del drama de la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega.—5 pesetas.

38.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo X.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo V (siglo xviii).—4 pesetas.

39.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. A. Paz y Melia: tomo II y último.—4 pesetas.

40.—Obras de D. Juan Valera: tomo I.—*Canciones, romances poe-*

mas, con prólogo de D. A. Alcalá Galiano, notas de D. M. Menéndez y Pelayo y retrato del autor grabado por Maura.—5 pesetas.

41.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VI (siglo xviii).—5 pesetas.

42.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo II.—Contiene: Leyenda de Mahoma.—De Temim Addar.—Del Rey Tebín.—De una profetisa y un profeta.—Batalla del rey Almohalhal.—El alárabe y la doncella.—Batalla de Alexyab contra Mahoma.—El milagro de la Luna.—Ascensión de Mahoma.—Leyenda de Guara Alhochorati.—De Mahoma y Alharits.—Muerte de Mahoma.—4 pesetas.

43.—*Poesías de D. Antonio Ros de Olano*, con un prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Contiene: Sonetos.—La pajarera.—Doloridas.—Por pelar la pava.—La gallomaquia.—Lenguaje de las estaciones.—Galatea.—4 pesetas.

44.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pesetas.

45.—*Poemas dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por D. José Alcalá Galiano, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.—Contiene: Caín.—Sardanápalo.—Manfredo.—4 pts.

46.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo II.—Contiene: la continuación del tomo anterior hasta la edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

47.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo III.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* tercera y última serie.—Contiene: Formación de la liga aristocrática.—Vísperas sicilianas.—Revoluciones desastrosas.—Reaparición de la Unión.—Las libertades de Aragón en tiempo de D. Pedro IV.—Los reyes enfermizos.—Influencia de los Cerdanes.—Compromiso de Caspe.—La dinastía castellana.—Falseamiento de la Historia y el Derecho de Aragón en el siglo xv.—D. Fernando el Católico.—Sepulcros reales.—Serie de los Justicias de Aragón.—Conclusión.—5 pesetas.

48.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo III y último.—Contiene: La conversión de Omar.—La batalla de Yermuk.—El hijo de Omar y la judía.—El alcázar del oro.—Alí y las cuarenta doncellas.—Batallas de Alexyab y de Jozaima.—Muerte de Belal.—Maravillas que Dios mostró á Abraham en el mar.—Los dos amigos devotos.—El Antecristo y el día del juicio.—4 pts.

49.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. Antonio Paz y Melia: tomo II y último, que termina con un índice de los nombres de personas citadas en esta cuarta parte y en las tres primeras publicadas en la Biblioteca de Autores españoles de Rivadeneyra.—5 pesetas.

50.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo II.—*Cuentos, diálogos y fantasías*.—Contiene: El pájaro verde.—Parsondes.—El bermejino prehistórico.—Asclepigenia.—Gopa.—Un poco de crematística.—La cordobesa.—La primavera.— La venganza de Atahualpa.—Dafnis y Cloe.—5 pesetas.

51.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E de Mier: tomo III.—Contiene: la continuación de la materia anterior.—5 pts.

52.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XII.—*La ciencia española*, tercera edición refundida y aumentada: tomo I, con un prólogo de D. Gumersindo Laverde y Ruiz.—Contiene: Indicaciones sobre la actividad intelectual de España en los tres últimos siglos.—De re bibliographical.—Mr. Masson redivivo.—Monografías expositivo-críticas.—Mr. Masson redimuerto.—Apéndices.—4 pesetas.

53.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo V.—*Poesías*.—Contiene: Amores.—Quejas y desengaños.—Rimas varias.—Cantos lúgubres.—4 pesetas.

54.—OBRAS DE D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.—Tomo I: *Poesías*, con la biografía del autor, juicio crítico de sus obras por D. Aureliano Fernández-Guerra y retrato grabado por Maura: primera edición completa de las obras poéticas.—5 pesetas.

55.—*Discursos y artículos literarios* de D. Alejandro Pidal y Mon.—Un tomo con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La Metafísica contra el naturalismo.—Fr. Luis de Granada.—José Selgas.—Epopeyas portuguesas.—Glorias asturianas.—Coronación de León XIII.—El P. Zeferino.—Menéndez y Pelayo.—Campoamor.—Pérez Hernández.—Frassinelli.—Epístolas.—Una madre cristiana.—Una visión anticipada.—El campo en Asturias.—5 pesetas.

56.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo VI.—*Artes y letras*.—Contiene: De los asuntos respectivos de las artes.—Del origen y vicisitudes del genuíno teatro español.—Apéndice.—La libertad en las artes.—Apéndice.—Un poeta desconocido y anónimo.—5 pesetas.

57.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XIII.—*La ciencia española:* tercera edición corregida y aumentada: tomo II.—Contiene:

Dos artículos de D. Alejandro Pidal sobre las cartas anteriores.—In dubiis libertas.—La ciencia española bajo la Inquisición.—Cartas.—La Antoniana Margarita.—La patria de Raimundo Sabunde.—Instaurare omnia in Christo.—Apéndice.—5 pesetas.

58.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo IV.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

59.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo V y último.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Decadencia del teatro español en el siglo XVIII.—Irrupción y predominio del gusto francés.—Ultimos esfuerzos.—Apéndices.—5 pesetas.

60.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo III.—*Nuevos estudios críticos*.—Contiene: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.—El *Fausto* de Gœthe.—Shakespeare.—Psicología del amor.—Las escritoras en España y elogio de Santa Teresa.—Poetas líricos españoles del siglo XVIII.—De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente.—De la moral y de la ortodoxia en los versos.—5 pesetas.

61.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XIV.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VII (siglo XIX).—5 pesetas.

62.—OBRAS DE D. SEVERO CATALINA: tomo I.—*La Mujer*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor: octava edición.—4 pesetas.

63.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo II.—*Fábulas:* primera edición completa.—5 pesetas.

64.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XV.—*La ciencia española:* tomo III y último.—Contiene: Réplica al Padre Fonseca.—Inventario de la ciencia española: Sagrada Escritura: Teología: Mística: Filosofía: Ciencias morales y políticas: Jurisprudencia: Filología: Estética: Ciencias históricas: Matemáticas: Ciencias militares: Ciencias físicas.—5 pesetas.

65.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo IV.—*Novelas:* tomo I, con un prólogo de D. Antonio Cánovas del Castillo.—Contiene: *Pepita Jiménez.—El Comendador Mendoza.*—5 pesetas.

66.—OBRAS D D. J. VALERA: tomo V.—*Novelas:* tomo II.—Contiene: *Doña Luz.—Pasarse de listo.*—5 pesetas.

67.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo VII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo I.—Contiene: Revolución de Portugal. Textos y reflexión.—Negociación y rompimiento con la República inglesa.—5 pesetas.

68.—Obras de D. J. E. Harzentbusch: tomo III.—*Teatro:* tomo I. —Contiene: *Los amantes de Teruel.—Doña Mencía.—La redoma encantada.*—5 pesetas.

69.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo I.—Contiene las de Lupercio: Prólogo.—Poesías líricas.—Epístolas y poesías varias.—Obras dramáticas.—Opúsculos y discursos literarios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

70.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella, y un prólogo de D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pesetas.

71.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VIII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo II.—Contiene: Antecedentes y relación crítica de la batalla de Rocroy.—Apéndice luminoso con 27 documentos de interés.—5 pesetas.

72.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón *(El Solitario)*: tomo IV.—*Poesías.*—4 pesetas.

73.—*Poesías* de D. Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas, con un prólogo de D. Manuel Cañete y retrato del autor, grabado por Maura: tomo único.—Contiene: Impresiones y fantasías.—Recuerdos.—Hojas de álbum.—Romances.—La hija de Alimenón.—Juramentos de amor. —4 pesetas.

74.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XVI.—*Historia de las ideas estéticas en España,* tomo VIII (siglo xix), 2.ª edic.—4 ptas.

75.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo II.—Contiene las de Bartolomé Leonardo: Poesías líricas.—Sátiras.—Poesías varias.—Diálogos satíricos.—Opúsculos varios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

76.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella: tomo II.—5 pesetas.

77.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo IV.—*Teatro:* tomo II.—Contiene: *La visionaria.—Los polvos de la madre Celestina.—Alfonso el Casto.—Primero yo.*—5 pesetas.

78.—Obras de D. J. Valera: tomo VI.—*Novelas:* tomo III.—Contiene: *Las ilusiones del Doctor Faustino.*—5 pesetas.

79.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios:* tomo I, con retrato del autor, grabado por Maura.—Contiene: La lengua castellana en los códigos.—La poesía y la historia.—Poema, crónica y romancero del Cid.—Un poema inédito.—Vida del rey Apolonio y de

Santa María Egipciaca.—La poesía castellana de los siglos XIV y XV.—4 pesetas.

80.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional*, recogidas por D. A. Paz y Melia.—Primera serie.—Contiene: Libro de Cetrería y profecía de Evangelista.—Carta burlesca de Godoy.—Privilegio de Don Juan II en favor de un hidalgo.—Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar, y respuesta de éste.—Sermón de Aljubarrota.—Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza á Feliciano de Silva.—Proverbios de D. Apóstol de Castilla.—Carta del Monstruo satírico.—Libro de chistes de Luis de Pinedo.—Memorial de un pleito.—Carta hallada en el correo sin saber quién la enviaba.—Carta de un portugués.—Carta burlesca de Fr. Guillén de Peraza.—Descendencia de los Modorros.—Carta de Diego de Amburcea á Esteban de Ibarra.—Carta del Conde de Lemos á Bartolomé L. de Argensola.—Carta de Ustarroz al maestro Gil González Dávila.—Epitafios y dichos portugueses.—Carta de un quídam al castellano de Milán.—Carta ridícula de Diego Monfor.—Mundi novi y diálogo.—Carta sobre el destierro del Duque de Escalona.—Cartas del Arcediano de Cuenca al cura de Pareja.—Nota de las cosas particulares del anticuario de D. Juan Flores.—5 pesetas.

81.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo IX.—*Problemas contemporáneos:* tomo III.—Contiene: Ejercicio de la soberanía en las democracias modernas.—Las revoluciones de la edad moderna.—Clasificación de los sistemas democráticos.—La democracia pura en Suiza.—La democracia del régimen mixto en los cantones suizos.—La soberanía ejercida en Suiza por la confederación.—El régimen municipal.—La democracia de los Estados Unidos.—El conflicto de la soberanía en los Estados Unidos y en Suiza.—Principios teóricos de la democracia francesa.—Conclusiones.—El juicio por jurados y el partido liberal conservador.—La economía política y la democracia economista en España.—La producción de cereales en España y los actuales derechos arancelarios.—Necesidad de proteger, á la par que la de los cereales, la producción española en general.—De cómo he venido yo á ser doctrinalmente proteccionista.—La cuestión obrera y su nuevo carácter.—De los resultados de la conferencia de Berlín y del estado oficial de la cuestión obrera.—Ultimas consideraciones.—5 pts.

82.—Obras literarias de D. Manuel Silvela.—5 pesetas.

83.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios:* tomo II.—Contiene: Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón.—D. Alonso de Cartagena.—El Centón epistolario.—Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*.—Fr. Pedro Malon de Chaide.—¿Tomé de Burguillos y

Lope de Vega son una misma persona?—Observaciones sobre la poesía dramática.—Viajes por Galicia en 1836.—Recuerdos de un viaje á Toledo en 1842.—Descubrimientos en América.—Poesías.—4 pesetas.

84.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo VII.—*Disertaciones y juicios literarios.*—Contiene: Sobre el *Quijote.*—La libertad en el arte.—Sobre la ciencia del lenguaje.—Del influjo de la Inquisición en la decadencia de la literatura española.—La originalidad y el plagio.—Vida de Lord Byron.—De la perversión moral de la España de nuestros días.—De la filosofía española.—Poesía lírica.—Estudios sobre la Edad Media.—Obras de D. Antonio Aparisi y Guijarro.—Sobre el Amadís de Gaula.—Las Cantigas del Rey Sabio.—5 pesetas.

85.—*Cancionero de la Rosa,* por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo I.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana,* formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo I, 5 pesetas.

86.—OBRAS DE ANDRES BELLO: tomo IV.—*Opúsculos gramaticales:* tomo I.—Contiene: Ortología.—Arte métrica.—Apéndices.—4 pts.

87.—DUQUE DE BERWICK.—*Relación de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.—Viaje á Rusia.*—5 pesetas.

88.—FERNÁNDEZ DURO (D. CESÁREO).—ESTUDIOS HISTÓRICOS.—*Derrota de los Gelves.—Antonio Pérez en Inglaterra y Francia:* un tomo.—5 pesetas.

89.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo V.—*Opúsculos gramaticales:* tomo II.—Contiene: Análisis ideológica.—Compendio de gramática castellana.—Opúsculos.—4 pesetas.

90.—*Rimas de D. Vicente W. Querol:* un tomo, 4 pesetas.

91.—*Cancionero de la Rosa,* por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo II.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana,* formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante el siglo XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo II, 5 pesetas.

92.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVII.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IX (siglo XIX).—5 pesetas.

93.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo V.—*Teatro:* tomo III.—Contiene: *El Bachiller Mendarias.—Honoria.—Derechos póstumos.*—5 pesetas.

94.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta, con la biografía del autor y algunas de sus obras poéticas y dramáticas; tomo I.—5 pts.

95.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVIII.—*Ensayos de crítica filosófica.* Contiene: De las vicisitudes de la filosofía platónica en España.—De los orígenes del criticismo y del escepticismo, y especialmente de los precursores españoles de Kant.—Algunas consideraciones sobre Francisco de Vitoria y los orígenes del derecho de gentes: tomo, 4 pesetas.

96.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo II.—5 pts.

97.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo I.—5 pesetas.

98.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo I. Contiene: Fernán Caballero y la novela contemporánea.—*La familia de Alvareda.*—5 pesetas.

99.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo III.—5 pts.

100.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo II.—5 pesetas.

101.—OBRAS DE D. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN (*El Solitario*): tomo V.—*Novelas, Cuentos y Artículos.*—4 pesetas.

102.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo III y último.—5 pesetas.

103.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo IV y último.—5 pesetas.

104.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo I (de 1770 á 1814).—5 pesetas.

105.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo I.—*Poesías.*—5 pesetas.

106.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria.*—Segunda serie.—4 pesetas.

107.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo II.—*La Gaviota.*—5 pts.

108.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo II.—*Poesías.*—5 pesetas.

109.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo II.—5 pts.

110.—*Ocios poéticos*, por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo, 4 pesetas.

111.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo III.—*Clemencia.*—5 pesetas.

112.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo III.—5 pesetas.

113.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo III.—*El moro expósito.*—5 pesetas.

114.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo IV.—*Lágrimas*.—5 pesetas.

115.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo IV.—*Romances históricos*.—5 pesetas.

116.—*Estudios de historia y de crítica literaria*, por el Marqués de Valmar.—4 pesetas.

117.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo V.—*Tragedias y leyendas*.—5 pesetas.

118.—OBRAS DE D. M. MENENDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria*.—Tercera serie.—4 pesetas.

119.—*Oraciones fúnebres*, por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo, 4 pesetas.

120.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo VI.—*Dramas y comedias*.—5 pesetas.

Ejemplares de tiradas especiales de 6 á 250 pesetas.

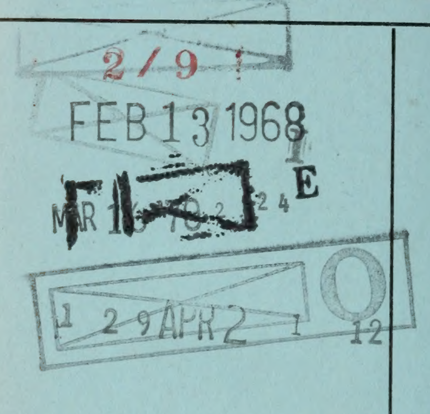
EN PREPARACIÓN

Obras del Duque de Rivas, tomo **VII**.

Gramática de la lengua castellana, de D. Andrés Bello.

Crónica de Enrique IV, tomo IV.

Corrección de vicios, tomo I.


2/9
FEB 13 1968
E
MAR
29 APR 2
O
12

